



Art Lect. R. Storage
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
plates 14
PERIODICAL
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No. 13265



GAZETTE

DES

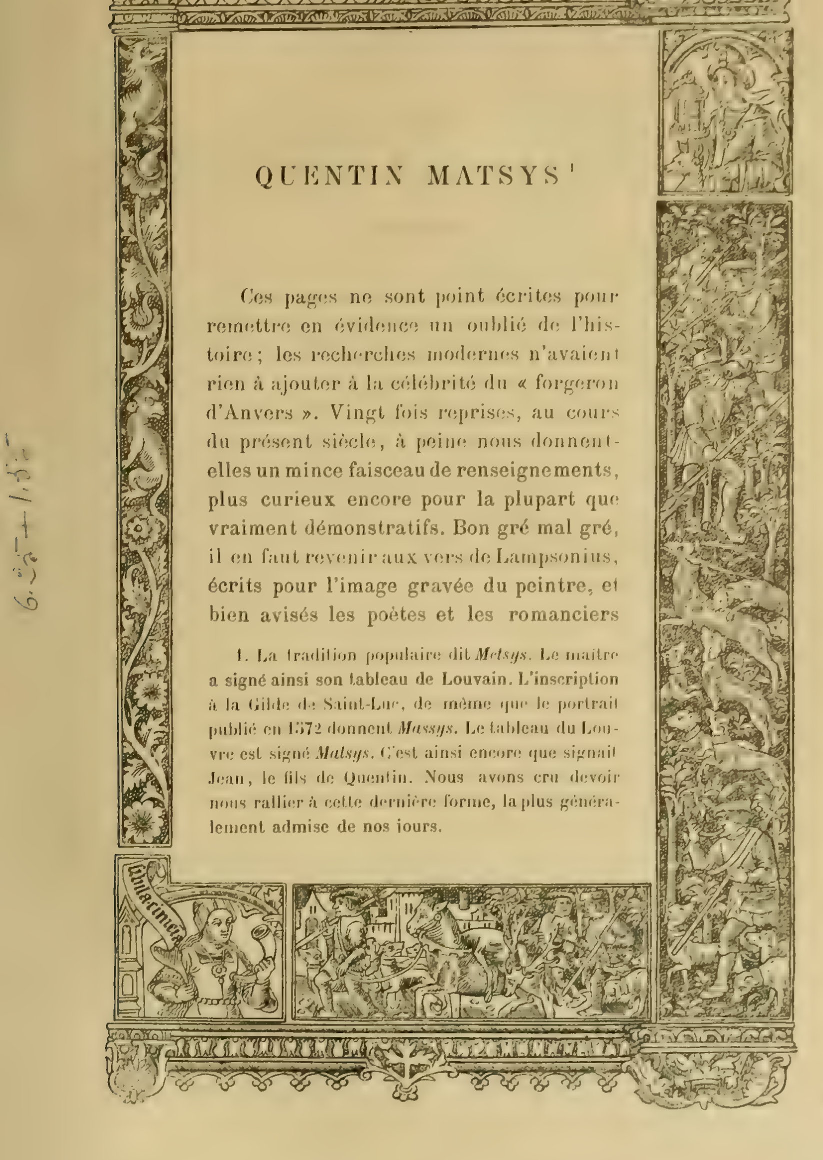
BEAVX-ARTS

TRENTIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME TRENTE-SEPTIÈME

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1888
HERVY DEL.
L. CHAPON



QUENTIN MATSYS [1]

Ces pages ne sont point écrites pour remettre en évidence un oublié de l'histoire ; les recherches modernes n'avaient rien à ajouter à la célébrité du « forgeron d'Anvers ». Vingt fois reprises, au cours du présent siècle, à peine nous donnent-elles un mince faisceau de renseignements, plus curieux encore pour la plupart que vraiment démonstratifs. Bon gré mal gré, il en faut revenir aux vers de Lampsonius, écrits pour l'image gravée du peintre, et bien avisés les poètes et les romanciers

1. La tradition populaire dit *Metsys*. Le maître a signé ainsi son tableau de Louvain. L'inscription à la Gilde de Saint-Luc, de même que le portrait publié en 1572 donnent *Massys*. Le tableau du Louvre est signé *Matsys*. C'est ainsi encore que signait Jean, le fils de Quentin. Nous avons cru devoir nous rallier à cette dernière forme, la plus généralement admise de nos jours.

qui en ont fait leur profit, avant que le scepticisme du jour vînt déclarer sans valeur le *pictorem me fecit amor*, avec tout le surplus de la traditionnelle histoire du maître. Tout, jusques et y compris la charmante fontaine du Marché aux Gants, sur laquelle s'ouvre le grand portail de Notre-Dame d'Anvers !

Prenons le catalogue du Musée, il nous dira, sans plus de façons, qu'aucune des versions plus ou moins poétiques sur le changement de profession de Quentin ne mérite d'être acceptée pour véritable.

Nous n'irons pas en appel contre ce verdict. Au point de vue de l'art, qu'importent, en somme, les légendes ? Reconnaissons pourtant qu'il est désagréable de devoir récuser la valeur des sources anciennes, de se laisser dire que trente ans après la mort d'un homme, décédé en 1530, on n'en savait pas plus long à son endroit que de nos jours. Mieux encore, qu'on en savait moins long, car c'est bien ainsi que l'entend la science contemporaine.

Il n'est point douteux, pour ce qui concerne Van Mander, que de son temps la tradition première — celle qui attribuait à l'amour seul, le changement de profession de Quentin — avait grandement perdu de son autorité. A sa place, le minutieux investigateur nous apporte une nouvelle et charmante version, la même que Conscience a si heureusement utilisée. A l'en croire, ce fut pendant une grave maladie, en coloriant des images, que le batteur de fer sentit se révéler sa vocation d'artiste. L'histoire est peut-être inventée, elle a du moins pour elle le mérite de la vraisemblance. Colorier des images était, au xve siècle, une vraie profession et certains artistes y excellèrent, à en juger par les spécimens qui sont presque des miniatures et que conservent les bibliothèques.

Reste une dernière légende, éditée d'abord par Fickaert, en 1648, et reprise, après dix ans, par un peintre-restaurateur obscur, Alexandre van Fornenbergh. Celle-ci, pour absurde qu'elle soit, n'en est pas moins restée populaire au pays flamand. Matsys aurait révélé son savoir artistique en peignant, sur un tableau, fraîchement terminé par le père d'une fille qu'il recherchait en mariage, et qui voulait un peintre pour gendre, une mouche si admirablement imitée, que le vieillard la prit pour réelle et tint pour pleinement suffisante la preuve de talent fournie par le jeune homme. Sur la foi de ce conte, on va, de génération en génération, se montrant, au Musée d'Anvers, la gigantesque abeille posée sur la cuisse d'un des monstres infernaux de la *Chute des Anges* de Frans Floris. « La mouche de Quentin Matsys », dit-on aux crédules touristes.

Acta est fabula! Laissons là ces historiettes. Aussi bien, ne les rappelons-nous que pour mieux faire voir la déplorable insuffisance des sources en ce qui concerne l'origine du plus glorieux des précurseurs de Rubens.

Parler d'origine, hélas! c'est donner en plein dans la vieille controverse sur le lieu de naissance du maître. Nos amis d'Anvers et de Louvain s'y sont montrés les valeureux champions des droits de leur ville. Disons pourtant que si Anvers a pas mal démoli, Louvain a quelque peu édifié, et c'est encore de là, au bout du compte, que nous viennent les seuls documents sérieux concernant notre artiste.

Exclure Matsys de l'École d'Anvers, personne n'y songe. Ce serait, jusqu'à preuve du contraire, écrire fort mal l'histoire. Nous doutons qu'on l'écrive mieux en cherchant querelle aux vieux auteurs qui, à l'exemple de Guichardin, donnent à l'illustre peintre de l'*Ensevelissement du Christ* la ville de Louvain pour patrie. Guichardin, avant d'écrire, a dû se renseigner. On peut bien croire que l'opinion était courante de son temps que Matsys n'était point né à Anvers où, comme le fait remarquer M. Van Even, le gentilhomme florentin s'était fixé dès l'année 1550. Il y demeurait depuis bien des années quand parut sa fameuse *Description des Pays-Bas*, certainement une période de temps plus que nécessaire pour être au fait des choses locales. Circonstance à noter aussi, le livre parut à Anvers, les épreuves y passèrent par des mains nombreuses avant d'arriver au public. A Anvers, où il eut des traductions, des réimpressions multiples, personne ne se serait avisé de signaler l'erreur si facile à constater pour des contemporains! C'est à peine croyable.

Des autorités de quelque valeur avaient du reste corroboré l'assertion de Guichardin. Jean Molanus, docteur et professeur de l'Université de Louvain, écrivait, dès l'année 1575, que Matsys était natif de cette ville. Témoignage suspect, dit le catalogue du Musée d'Anvers, parce qu'il est impossible de juger sur de simples extraits soit la valeur, soit même l'authenticité d'un manuscrit. Ce qui n'empêche que dès l'année 1863, M. Théodore van Lerius, un Anversois très épris des choses locales, s'était prononcé catégoriquement en faveur de l'origine louvaniste [1].

Dans ces dernières années, quelques faits positifs ont été recueillis. Jean Matsys, forgeron désigné par les fervents de la thèse anversoise

1. Le manuscrit de Molanus : *Rerum Lovaniensium Libri XIV*, a été publié par M. de Ram sous le titre : *Les quatorze livres de l'Histoire de la ville de Louvain*, 2 vol. in-4°.

comme le père du peintre, n'eut de sa femme, Marguerite Van den Eynden, aucun fils du nom de Quentin[1].

Un investigateur, dont la réputation n'est plus à faire, M. Léon de Burbure, a l'extrême amabilité de nous mettre sous les yeux un acte passé devant les échevins d'Anvers en 1475, et duquel ressort que Jean Matsys, forgeron à Anvers, était déjà décédé en 1465; que Josse, également forgeron, était fixé à Louvain en 1475; que Gilles, vannier, habitait Herenthals, localité de la Campine anversoise; et qu'enfin Barbe, épouse de Henri Doerne, vivait au même lieu. Il résulte de la pièce que tous les Matsys, tant ceux d'Anvers que ceux de Louvain et d'Herenthals, tour à tour mentionnés par MM. Van Even et Génard, étaient issus d'Henri Matsys; que, seul, pourtant, Josse, le forgeron, envisagé de tout temps par M. Van Even comme le père du peintre, habitait Louvain.

De plus, c'est devant le magistrat de cette dernière ville que Quentin déclare (ceci résulte des recherches de M. Van Even) être âgé de vingt-huit ans en 1494. Renseignement précieux, car la date de naissance du peintre ainsi fixée à l'année 1466, il s'ensuit qu'à l'époque de son inscription à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, il comptait à peine vingt-cinq ans, ce qui nous rapproche de ses années d'apprentissage.

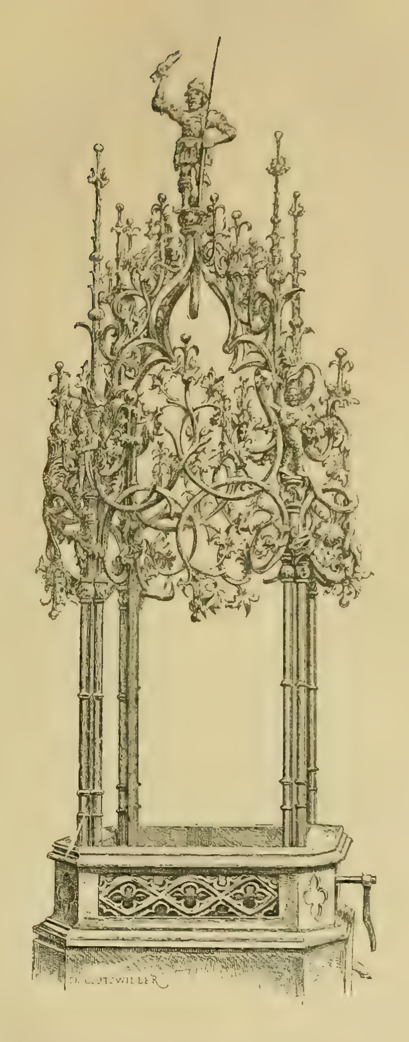
Dès le 4 avril 1491, la veuve de Josse Matsys avait procédé, toujours devant le magistrat de Louvain, à l'émancipation de ses trois enfants, encore mineurs, et parmi ceux-ci Quentin figurait en première ligne.

M. Van Even suppose que le départ de la famille suivit de près cette formalité; ce point doit rester indécis.

Quant à faire deux personnages du Quentin, fils de Josse Matsys et du peintre inscrit à la Gilde d'Anvers, on nous permettra de trouver que c'est pousser loin l'ingéniosité. Un tel luxe de suppositions ne fortifie pas une cause.

En prenant place parmi les confrères de la Gilde, Matsys n'y est point soumis au stage réglementaire. Il est tout d'abord classé parmi les maîtres. « En l'an de Grâce M.CCCC et XCI, furent régents Antoine Vander Heyen et Jean Vinck. Reçus francs-maîtres Roland Van Gulpen, Josse de Bruges, Pierre Dysere, Jacques de Santvliet, *Quentin Massys* et Jean Dewolf », noms parfaitement ignorés, à l'exception de celui de notre artiste. Reste à savoir si les Van Gulpen et

1. J.-J. Van den Branden : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 41.



FERRURE DE PUITS, ATTRIBUÉE A QUENTIN MATSYS.

(Place de la cathédrale, à Anvers.)

consorts étaient peintres ou simplement artisans relevant de la Gilde.

Pour pouvoir aspirer à la franchise, il fallait, aux termes des règlements établis, avoir travaillé quatre ans sous un maître. Dispense pouvait toutefois être accordée au « bon compagnon », que ses confrères jugeraient digne de maîtrise immédiate. Ce fut sans doute de cette disposition que bénéficia notre Matsys, soit qu'un maître étranger à la Gilde eût dirigé ses études, soit, comme l'assure Van Mander à l'appendice de son *Livre des Peintres*, qu'il n'eût appris chez personne.

Chose certaine, à la date de 1491, le nom de Matsys est nouveau dans les annales de l'art flamand, et si haut que l'on remonte, aucun maître anversois ne signale l'ex-forgeron parmi ses élèves. En conclurons-nous qu'il s'est formé lui-même, acquérant d'instinct les hautes qualités par lesquelles il se signale à l'admiration de ses contemporains et de la postérité? Pourquoi pas? Les plus grands artistes sont d'ordinaire ceux qui se sont formés eux-mêmes. Tout au plus admettrions-nous l'influence de l'exemple; car sans tradition, on peut le dire, il n'y a point d'art.

Quelle était, en 1491, la situation artistique d'Anvers? C'est difficile à dire. Commercialement, la ville n'avait qu'une importance secondaire, et nul ne prévoyait, sans doute, qu'en moins d'un demi-siècle, son port serait le premier de l'Europe.

Dans la peinture, Anvers n'occupait, selon toute vraisemblance, qu'un rang effacé à côté des villes de la Flandre, du Brabant, du Tournaisis, où tant de glorieux monuments parlent de puissance communale, et où s'étaient illustrés les Van Eyck, les Van der Goes, les Van der Weyden, les Bouts, les Memling, pour ne citer que ces seuls noms.

A Anvers, en 1461, la Gilde comptait à peine vingt peintres, et peu d'années plus tard, lorsque le magistrat établit un lieu distinct pour la vente des tableaux, les Bruxellois furent admis à y étaler leurs « marchandises », au même titre que les Anversois, ce qui n'implique qu'une production locale restreinte [1].

Qu'il y eût parmi les peintres associés à la Gilde de Saint-Luc des praticiens de valeur, c'est à peine douteux. Remarquons cependant que l'histoire ne révèle le nom d'aucun d'eux à propos d'une œuvre importante, même disparue. Tout au plus s'agit-il de peindre des bannières, des écussons, de décorer des véhicules; Matsys lui-même, nous

1. Max Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 53.





n'apprendrons à le connaître que près de vingt années après la date où son nom apparait pour la première fois dans les annales artistiques.

Quelques auteurs pensent qu'un si long intervalle s'explique par le séjour du peintre à l'étranger. Hypothèse gratuite, que certainement ne fortifie pas la nature des œuvres les plus fameuses du grand artiste. Pour être ce qu'il fut l'exemple des Flamands avait pu suffire. D'ailleurs, il reçut des élèves à Anvers même, avant la date où nous connaissons de ses œuvres. En 1495, c'est Adrien; en 1501, Guillaume Meulebroeck; en 1504, Edouard Portugalois (peut-être un Portugais); en 1510, Hennen Boekmackere. Il semble donc absolument probable qu'à dater de l'époque de son admission à la Gilde, Matsys continua d'habiter Anvers, de s'y livrer aux travaux de sa nouvelle profession. Comme forgeron il ne relevait pas de la corporation artistique, bien que sans doute l'auteur présumé du puits historique eût les titres les plus sérieux à marcher de pair avec les vitriers et les relieurs qui eux-mêmes frayaient d'égaux avec les peintres et les sculpteurs.

Dès avant le jour où devaient naître du nouveau récipiendaire les pages éminentes sur lesquelles se fonde sa renommée, la Flandre avait vu le silence envahir ses villes naguère si florissantes. Bruges, déchue de sa grandeur commerciale, allait cesser bientôt d'illuminer le monde de sa splendeur artistique et dans Anvers devait se produire ce fait prodigieux de la rencontre des plus illustres représentants de l'art du Nord, Albert Dürer, Lucas de Leyde, Mabuse, Matsys, Patenier.

On avait vu, en 1468, les principaux peintres flamands se réunir à Bruges en une sorte de congrès [1]. Il ne s'agissait point sans doute d'une réunion de cette espèce. Le rapprochement à Anvers des grands artistes que nous venons de citer était probablement accidentel. On ne peut s'empêcher toutefois d'en faire ressortir l'importance au point de vue de l'unité de principes qu'il accuse.

Bien que déjà perdue dans la surcharge ornementale, l'architecture gothique comptait encore des maîtres; il en fut exactement de même pour la peinture. Dégagée des conventions adorables, en même temps que de la raideur des primitifs, elle eut ce privilège de trouver dans quelques hommes de haute race les représentants d'un système où la liberté du geste, la puissance de l'expression, le naturel et parfois la grâce de l'attitude se renforcent d'une technique merveilleusement complète. A de tels maîtres il ne suffira plus, pour dire toute leur pensée, de la patiente interprétation du détail. Outre la

1. Alexandre Pinchart, *Un congrès de peintres en* 1468. Bulletin de l'Académie de Belgique, 3e série, t. I, page 360.

transcription presque effrayante de réalité des traits d'un visage, ils se plairont à souligner la trace des mouvements de l'âme, évitant à peine la caricature dans leur recherche de l'expression, devenue vraiment la loi de l'époque.

Martin Schöngauer, entré l'un des premiers dans la voie nouvelle frayée par Léonard de Vinci, devint, par ses estampes, le promoteur d'une révolution dont l'influence se fit sentir jusqu'en Italie. M. E. Galichon, dans son beau travail sur le maître de Colmar[1], n'hésite pas à le comparer à Rembrandt lui-même dans l'art d'animer les foules.

Une impulsion nouvelle et non moins puissante fut donnée par Albert Dürer, dont les planches avaient de bonne heure pénétré dans les Pays-Bas. Lucas de Leyde ne fut point des derniers à subir leur influence, particulièrement sensible dans les œuvres de Jacob Cornelisz, grandement loué déjà par Van Mander, et que les études de M. L. Scheibler ont plus récemment mis en relief comme peintre[2]. La précieuse *Nativité* du Musée de Naples nous apparaît aujourd'hui encore sous le monogramme faux d'Albert Dürer et le millésime 1512. Comme dans la *Madone* de Palerme, décrite et déterminée par le professeur A. Springer[3], l'on retrouve ici des groupes d'anges, extraordinairement voisins par le caractère et la physionomie de ceux introduits par Dürer dans ses compositions, plus spécialement dans la *Vie de la Vierge*.

Mais bien au delà du dessin, l'esprit général des conceptions atteste le courant nouveau, si bien caractérisé par Fromentin[4] et que l'on a trop volontiers confondu avec l'italianisme. Sans doute l'action de celui-ci ne va point tarder à se faire sentir; en attendant, il n'est point facile, en présence de certaines œuvres de Mabuse et de Bernard Van Orley, de se prononcer pour une origine antérieure ou postérieure au passage de leurs auteurs par l'Italie.

L'*Adoration des Rois*, à Castle Howard, le *Saint Luc*, à Prague, chefs-d'œuvre incontestés de Mabuse, et le triptyque des *Œuvres de miséricorde* de Van Orley, au Musée des Hospices d'Anvers, procèdent en droite ligne de l'ancienne école. L'exécution en a conservé la délicatesse, la disposition et la symétrie, et pourtant l'esprit novateur y pénètre de toutes parts.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, p. 257 et suiv.

2. *Die Gemälde des Jacob Cornelisz van Amsterdam*, dans l'*Annuaire* des Musées de Berlin, 1882, page 13.

3. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1888, page 25.

4. Les *Maîtres d'autrefois*, 3e édition, Paris 1887, page 20.

L'efflorescence ornementale n'attend qu'un prétexte pour se donner carrière; ses envahissements iront jusqu'à troubler l'unité des scènes. Le bronze et l'or seront prodigués jusque dans l'architecture bizarre et impossible enfantée par l'imagination des peintres. Dans les sujets les plus austères, des génies de métal se balancent dans les guirlandes, ou se déroulent sur les frises en joyeuses théories. Le Christ sort glorieux d'un sépulcre orné de bas-reliefs, et non loin de



LA SAINTE FACE, PAR QUENTIN MATSYS.
(Musée d'Anvers.)

Lazare ressuscité gît une pierre tombale surchargée des plus fantastiques sculptures. Dans les *Épreuves de Job*, Van Orley trouve prétexte à une véritable accumulation de richesses ; il va jusqu'à transformer en un bas-relief de bronze le *Triomphe de César* de Mantegna, pour l'accommoder à sa capricieuse architecture.

« Comme le dit Fromentin, si le fond subsiste, quelque chose est changé. Le style est nouveau, le mouvement s'empare des mises en scène, un soupçon de clair-obscur commence à poindre sur les palettes ; les nudités apparaissent dans un art jusque-là fort vêtu et costumé d'après les modes locales ; la taille des personnages grandit, les groupes s'épaississent, les tableaux s'encombrent, la fanfaisie se mêle aux mythes, un pittoresque effréné se combine avec l'histoire [1]. »

1. Les *Maîtres d'autrefois*, p. 20.

Non moins qu'aux autres maîtres, ces observations s'appliquent à Quentin Matsys. Certes il s'appuie sur la tradition ; la nature ne lui apparaît point encore dégagée du souvenir de ses devanciers, de l'onction de Memling, — encore vivant à l'époque où lui-même prend place parmi les peintres, — de la symétrique rigidité de Rogier Van der Weyden. Quelle erreur, pourtant, de voir en lui un fanatique du passé, impénétrable au progrès jusqu'à rester stationnaire, jusqu'à repousser comme superflue, sinon corruptrice, l'accession des sources nouvelles d'étude que d'autres auront puisées dans la contemplation des œuvres du Pérugin, de Léonard ou de Raphaël! Pareille thèse est en contradiction formelle avec son œuvre, quelque peine que l'on éprouve à y opérer un classement méthodique.

Du reste, voici, d'après Fornenberg, la description de la principale pièce de la maison du peintre. Elle nous met en présence d'une décoration absolument conforme au goût du temps. « C'est, dit l'auteur, une frise commençant aux fenêtres et finissant à l'angle opposé. Elle se compose d'une série de compartiments de forme ronde et ovale, de banderoles, de grotesques, de festons au milieu desquels se jouent des génies, le tout en camaïeu. A droite en entrant, les colonnes impériales avec la devise *Plus oultre*, supportées par des génies. Dans l'angle opposé, du côté de la cheminée, au haut bout de la pièce, au-dessus de l'endroit où se met la table, une galerie en perspective avec quatre joueurs de flûte figurés au naturel. »

Fornenberg ajoute que ces peintures, endommagées déjà de son temps, étaient parmi les dernières de leur auteur, et datées de 1528.

Donc, voici Matsys, quelque lenteur qu'il y ait pu mettre, finissant par se rallier aux principes de la Renaissance, et, très certainement, la gravité de ses pages religieuses ne donne point le change sur la libre allure de ses sujets profanes.

Éminent portraitiste, il se débarrassera de toute contrainte dans une branche où ses contemporains, maniéristes endurcis dans leurs sujets de la légende, aiment à affirmer leur amour du réel.

L'École d'Anvers, à défaut de liens historiquement prouvés avec les maîtres du moyen âge, se révèle assez précisément dans les bois de certains livres publiés avant la fin du xve siècle. Gérard Leeu, venu de Gouda en 1485, pour exercer à Anvers son métier d'imprimeur, ne tarda pas à donner des volumes parfois illustrés d'une manière remarquable. Sa vie du Christ, de Ludolphe le Chartreux : *Dat Boeck van den leven ons heeren Jhesu Christi*, imprimée en 1488, renferme

des planches dont les auteurs nous sont malheureusement inconnus, mais dont le style n'est pas sans analogie avec celui de Matsys.

Sous un procédé encore maladroit, se révèle une science de la composition et un style vraiment remarquables.

Dans son étude sur les « tailleurs de bois » aux Pays-Bas, M. W. M. Conway [1] se montre chaleureux appréciateur de certaines figures insérées dans les livres de Leeu et propose plus spécialement à notre admiration un Christ que l'on rencontre aux premières pages de l'édition de 1488 de Ludolphe le Chartreux.

La figure nous apparait sous un portique orné de colonnettes et d'écoinçons encore gothiques. Elle se détache sur un fond de tenture semé de larges fleurons dans le goût de l'époque. Le Christ se présente avec une dignité d'attitude et une noblesse de traits, peu fréquentes dans les travaux de cette espèce parus en Flandre. C'est surtout par sa sveltesse que la figure contraste avec la lourdeur des personnages introduits dans les livres antérieurs de Gérard Leeu. Le progrès est relatif, sans doute. L'art italien, en pleine possession de toutes ses grandeurs, de toutes ses beautés, est encore ignoré des obscurs collaborateurs d'un libraire anversois. Pourtant, l'interprétation libre et franche de la nature a revendiqué ses droits. Nous en trouverons la pleine expression dans les œuvres de Matsys. L'heure du réveil a sonné.

Bien qu'il pût suffire à la gloire du maître d'avoir créé les deux pages éminentes de la *Généalogie de sainte Anne* et de l'*Ensevelissement du Christ*, on s'étonne de le trouver si peu mêlé au mouvement de son époque. A Anvers même il ne remplit aucune fonction dans la Gilde de Saint-Luc, où cependant le titre de doyen était fréquemment attribué à de fort obscurs confrères. Les comptes ne disent point non plus qu'en dehors d'Anvers et de Louvain son talent ait été mis à contribution. L'on ne nous dit point davantage qu'il ait, à aucun moment de sa carrière, travaillé pour les princes ou les gouverneurs des Pays-Bas. Nous ne voyons même pas que les municipalités d'Anvers ou de Louvain se soient intéressées d'une manière quelconque aux commandes qui devaient donner naissance aux créations maitresses du grand peintre. Tout cela est étrange et peu fait pour nous aider à reconstruire un œuvre qui certainement ne se limite pas aux quelques pages conservées par les musées.

Il est bon de se souvenir, toutefois, qu'au moment où Matsys

1. *The woodcutters of the Netherlands*, Cambridge, 1884, page 80.

apparait sur la scène artistique, Memling est au déclin de sa carrière, et que Gérard David, nouveau venu à Bruges, produira pendant plus de trente années encore des merveilles de délicatesse qui pourront le faire confondre parfois avec Jean van Eyck lui-même. Il est dès lors peu probable que le forgeron d'Anvers ait tenu dès l'abord à donner une direction nouvelle aux préférences de la foule. Son œuvre n'est pas à ce point homogène, qu'il n'y faille chercher une gradation, d'ailleurs appréciable. Van Mander va même jusqu'à parler de « l'ampleur » de ses procédés à propos de l'*Ensevelissement*.

La remarque nous paraît à peine sérieuse. Et pourtant, la peinture, comme l'envisage Matsys, n'est plus faite seulement pour le plaisir de qui la voit de près. Si scrupuleuse que soit encore sa technique, c'est à distance d'abord qu'il nous convie à la juger, et nul doute, alors, que ses combinaisons d'effet ne soient vraiment originales et plutôt intuitives que fondées sur un savoir méthodiquement et laborieusement acquis.

Deux peintures du Musée d'Anvers, une tête du *Christ* et la *Vierge en prière* [1] se rangent, autant par l'esprit que par la facture, parmi les œuvres les plus anciennes du peintre. Ce qu'elles doivent visiblement au souvenir des grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau*, n'affaiblit en rien le cachet personnel qui les distingue et leur assigne une importance première dans l'œuvre du peintre.

Certes, après tant de pages glorieuses issues du pinceau flamand, c'est peu de chose pour s'imposer à notre attention que deux simples têtes. Il n'y a ici ni puissant effet de couleur, ni prodigieuse interprétation d'accessoires, ni mystique allégorie ; toute la puissance résulte de l'expression : le reste demeure en sous-ordre. Or c'est là chose neuve, dans une école hier encore si soucieuse de tout dire, de tout montrer, si peu apte aux sacrifices. On voit que nous sommes moins loin qu'il ne semblait d'abord de l'observation de Van Mander.

Que Matsys ait idéalisé ses types, c'est peu contestable. On dirait le Christ inspiré de quelque modèle féminin, tant les traits ont d'identité avec ceux de la Vierge. Le nez est droit, fin, allongé ; la distance est relativement grande qui le sépare d'une bouche aux lèvres minces et fières. Le menton est particulièrement frappant par sa petitesse. Matsys a eu de tout temps une affection particulière pour ce type.

Comme le dit M. Rooses [2], ce Sauveur au regard à la fois doux et

1. Nos 241 et 242 du Catalogue de 1874.

2. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 88.



SAINT LUC DESSINANT LE PORTRAIT DE LA VIERGE, PAR QUENTIN MATSYS.

(Fac-similé d'une gravure d'Ant. Wieriex.)

ferme est bien le souverain-juge. Involontairement, à le considérer, la pensée se reporte vers le Jupiter antique, dans lequel, précisément, la majesté s'allie à la douceur en égale mesure. La chevelure et la barbe ne sont pas traitées par grandes masses; le peintre s'en tient à la minutie des gothiques, et leur finesse s'allie avec la pureté de ligne d'un visage que jamais ne semble avoir effleuré la plus légère des préoccupations humaines.

Le nombre est considérable de ces têtes du Christ. Il en est à Bruges, à Londres, au Musée Correr, à Venise, à Berlin, à Munich et ailleurs. On peut y ajouter encore la *Sainte Face*, du Musée d'Anvers, que nous reproduisons ici. Mais aucune n'égale en simplicité et en noblesse la peinture dont nous parlons. La facture est d'ailleurs typique; c'est à peine un frottis. Les chairs, uniformément rosées, se renforcent de quelques ombres étroites et minces; les reliefs sont exprimés par quelques traînées blanches, presque un système d'enfant.

Autant que le reste, le fond vert olive où s'enlèvent les rayons d'or symétriques, appartient à la vieille école, et il en est de même des orfrois, de l'agrafe, du crucifix d'or et de perles qui se détachent sur la draperie d'un rose clair. Aux extrémités des deux branches visibles de la croix, le peintre a représenté les emblèmes des évangélistes : l'ange de saint Mathieu, le bœuf de saint Luc. Il n'est pas défendu de voir dans la présence de ce dernier emblème un rapport quelconque avec la gilde des peintres.

La corporation possédait plusieurs œuvres de Matsys, notamment un portrait, qui ne disparut qu'à l'époque de la Révolution française et ne parvint jamais au Louvre [1].

La Vierge qui sert de pendant au Christ, lui est nécessairement contemporaine. Il y a identité absolue de grandeur, de facture et d'effet. Sa place normale est à la droite du Christ qu'elle semble implorer, les mains jointes.

A quelque point de vue qu'on l'envisage, cette madone aux cheveux d'or est une des créations les plus suaves de l'École flamande. Sa beauté réside moins dans une perfection idéale abstraite — elle est au contraire absolument humaine, — que dans la grâce pudique du maintien, dans la douceur pénétrante du regard, dans la délicieuse expression de la bouche délicatement entr'ouverte. Nous avons le bonheur d'en pouvoir mettre sous les yeux du lecteur une admirable

1. C'est le profil, gravé par Wiericx pour le recueil dont Lampsonius écrivit le texte : *Pictorum aliquot Germaniæ inferioris effigies.*



Quentin Matsys pinx

HÉRODIADE

Dessin de M. Franck d'après le Volet gauche de l'Ensevelissement du Christ

(Musée d'Anvers)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. [illegible]

gravure de M. Gaujean, digne, à tous égards, de l'œuvre originale.

Descamps qui n'était pas au-dessus des idées de son époque, c'est-à-dire qui était peu sensible aux attraits de l'art gothique, n'hésite pas à dire que certaines des têtes de la *Généalogie de sainte Anne* sont dignes de Raphaël. Le rapprochement n'est point forcé. Matsys, qui n'y songe point, est certainement plus près de l'esprit raphaélesque qu'aucun des romanistes[1] contemporains ou postérieurs.

A n'en pouvoir douter, le peintre s'est appliqué de tout son être à rendre, dans la *Vierge en prière*, les traits gracieux du modèle et la délicatesse d'un teint particulier aux rousses. La légende aura mille fois tort; on ne nous défendra pas de deviner ici l'image de la femme aimée, on ne nous interdira pas surtout le droit de lire la mystérieuse et souveraine puissance de l'amour sur une âme d'artiste. Au surplus, cette Vierge, nous la connaissons bien. A maintes reprises elle apparaîtra dans l'œuvre du maître. C'est elle, un peu moins jeune, qu'il place dans la *Généalogie de sainte Anne*, elle encore que nous retrouvons à Londres, plus avancée en âge, mais non moins touchante dans ses supplications maternelles, que dans sa virginale beauté.

Si grande que soit notre ignorance des débuts du maître, on peut envisager comme appartenant à sa jeunesse certaines têtes de vieillards dont Fornenberg signale l'existence chez quelques amateurs flamands. Les motifs ne manquent pas pour ranger dans la même catégorie de travaux le fameux *Saint Jérôme*, si souvent répété et où Matsys, comme d'autres peintres, trouve l'occasion de faire montre de son aptitude à rendre les têtes énergiques et les multiples accessoires d'une chambre de travail : parchemins, livres, chandeliers, etc.

Selon Waagen, le prototype du *Saint Jérôme* ferait partie de la collection d'Arrache, à Turin. Toutefois, au cours de ses recherches sur l'art flamand en Espagne et en Portugal, M. Justi a relevé dans les inventaires de l'Escurial une mention précieuse, sous la date du 15 avril 1574. « Maestre Coynthin. Tabla. S. Geronimo con el dedo sobre una calavera[2]. » Ce tableau fait actuellement partie du Musée de Madrid et fut donné à l'Escurial par le célèbre statuaire et médailleur, Jacopo da Trezzo. Le P. Siguenza déclarait tenir de lui-même que la peinture était d'un forgeron d'Anvers, et l'une de

1. Il y avait à Anvers une confrérie de ce nom ; elle se recrutait parmi les artistes qui avaient fait le voyage de la Ville éternelle.

2. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, p. 95.

ses premières œuvres. Ce qui achève de rendre l'indication particulièrement intéressante, c'est que Trezzo la rapporta sans doute lui-même des Pays-Bas, où il avait séjourné en 1554[1].

Saint Luc, plus encore que saint Jérôme, fut en faveur auprès des peintres du moyen âge et de la Renaissance. Pour eux il est tout légitime que l'évangéliste s'efface derrière le peintre. Matsys est au nombre des maîtres qui ont représenté le patron des artistes accomplissant sa pieuse mission. M. Van den Branden assure que ce fut par respect, autant que par gratitude envers la Gilde et pour orner son local[2]. Le tableau a disparu. Nous ne croyons pas nous tromper en retrouvant son souvenir dans une gravure d'Antoine Wiericx, décrite sous le nº 484 du catalogue de M. Alvin.

Un simple coup d'œil jeté sur la planche de Wiericx suffit à nous dire que le peintre est toujours puissamment enchaîné par la tradition. N'était le trône, orné de motifs empruntés à la Renaissance, l'on pourrait se croire en présence d'une peinture datant de la première moitié de xve siècle. La Madone se perd dans un amoncellement de plis assurément cherché, et les cassures de l'étoffe, à moins d'exagération chez le graveur, nous reculent jusqu'aux créations de Van der Weyden.

Le saint Luc n'en est pas moins une figure grave et noble, de fort belle conception. L'évangéliste s'est mis à genoux devant la Vierge, pour procéder à son travail dans cette attitude plus respectueuse que commode. S'il dessine de la main gauche, à peine faut-il faire observer que c'est par une maladresse du graveur qui a omis de retourner son dessin. Le tableau, s'il se rencontre jamais, sera en sens contraire.

Dire quelles étaient ses dimensions serait chose difficile. Nous nous bornons à faire observer que si les grands tableaux sont plus exposés aux détériorations que les petits, leur souvenir, en revanche, a plus généralement survécu. Nous en concluons que le *Saint Luc* de Matsys était de grandeur moyenne.

HENRI HYMANS.

(La suite prochainement.)

1. Alexandre Pinchart, *Histoire de la gravure des médailles en Belgique depuis le* xve *siècle jusqu'en* 1794. Bruxelles, 1860 p. 15.

2. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* page 80.

LES VÉRITABLES

ORIGINES DE LA RENAISSANCE



Les véritables origines de la Renaissance des arts en Europe n'ont pas été complètement comprises, à mon avis, par l'histoire de l'art, telle qu'elle est enseignée de nos jours. On a pris, jusqu'ici, la partie pour le tout; on a confondu l'ensemble d'une évolution historique et sociale avec un détail de cette même évolution. On a voulu qualifier et caractériser une époque tout entière, après n'avoir systématiquement étudié qu'une période de cette époque; et c'est ainsi qu'on est arrivé à déclarer que la Renaissance est apparue subitement pour la première fois en Italie, au commencement du xve siècle, et qu'elle est sortie uniquement et spontanément de l'imitation de l'art antique.

J'estime que c'est une grave erreur d'avoir proclamé comme diagnostic unique de la Renaissance ce qui n'en fut, d'abord, qu'un symptôme tout local — généralisé ensuite avec une assez grande rapidité, je le veux bien — mais, je le répète, un symptôme à l'origine exclusivement local, même en Italie. Car toute une École d'art appartenant à la vraie Renaissance existait en Italie, même avant l'introduction du goût antique, et y survécut, quelque temps, avec ses tendances originales, à l'engouement universel pour le style renouvelé des Anciens; je le démontrerai. La base d'information sur laquelle on a opéré était donc beaucoup trop étroite; elle a consisté à interroger seulement l'art des coryphées de l'École florentine. Mais l'art d'un Donatello et d'un Ghiberti n'était pas un point de départ

universel. Au contraire, dans certains cas et sous certains aspects, c'était seulement un point d'arrivée.

Au début, pendant tout le XIV[e] siècle, mouvement uniforme et à peu près d'ensemble en Europe. La lenteur de l'Italie une fois constatée, tout marche d'accord jusqu'en 1410 et même jusqu'en 1420. A partir de ce moment, l'Italie ou plutôt la Toscane fait bande à part et se développe suivant des lois particulières. C'est la combinaison du germe antique qui est venu s'inoculer à la civilisation italienne. Jusque-là cette civilisation ne s'était presque pas ressentie, dans ses méthodes et ses procédés d'art, du contact des monuments romains. En effet, si les Italiens ont certainement et très fréquemment imité l'antique, avant les vingt premières années du XV[e] siècle, on peut dire, à deux ou trois exceptions près, qu'ils l'ont copié alors sans en saisir l'esprit. Pour pénétrer ce secret si profondément enfoui sous les ruines, pour comprendre cette langue dont le sens s'était oblitéré, il fallut qu'une génération hardie d'initiateurs préparât les voies et apprît à l'art à chausser certaines lunettes. Elle exista, même en Italie, cette grande génération d'initiateurs réalistes. Ce sont eux qui, en ouvrant les yeux sur l'œuvre antique qu'ils ont été les premiers à deviner, ont fondé la Renaissance classique. Mais le principe de cette Renaissance, de ce renouveau, de ce rajeunissement était né avec eux, quand ils étaient encore gothiques, pendant qu'ils s'éclairaient et apprenaient à pénétrer le monde extérieur d'un regard scrutateur et désormais sans timidité. C'est le moment où ils ne baissent plus la paupière devant la vision crue de la réalité, devant la forme évidente de la matière, devant la nudité de la nature. Ils s'en éprennent au contraire et en exagèrent au besoin les traits expressifs, au lieu de les effacer et de les supprimer par une interprétation rationnelle. Plus de sourdine à l'écho qu'éveille au cœur de l'artiste la sonore perception du fait matériel. On voit net; on ose le dire; on grossit même et on amplifie les accents de la réalité. Arrière le voile, le mensonge des interprétations traditionnelles, des euphémismes et des circonlocutions.

La Renaissance était donc née, nous l'avons démontré et nous le démontrerons encore par des preuves en règle, avant que la pioche des chercheurs de trésors et des violateurs de sépultures ne fût venue apporter à la décoration une grammaire nouvelle. Elle était née avant l'imitation systématique de l'antique. Pisanello, Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia ont été des réalistes et des gothiques avant de se constituer en fondateurs de la Renaissance classique. Ils n'auraient

rien fondé de durable sans cela. Ils auraient continué à copier des oves, des raies-de-cœur, des moulures grecques et romaines, sans



APÔTRE OU DOCTEUR DE L'ÉGLISE.

Marbre provenant de la façade primitive du dôme de Florence.

(École italienne, seconde moitié du XIVe siècle. — Musée du Louvre.)

rien animer ni transformer, comme l'avaient fait leurs lointains prédécesseurs, trop absorbés par les préoccupations idéalistes.

Il a fallu certainement que ces grands italiens passassent comme

les autres par cette épreuve préparatoire. Et, pendant cette épreuve, quoiqu'ils fussent en contact immédiat avec ces modèles antiques auxquels on attribue une étonnante fécondité — qui aurait été en tout cas bien longtemps endormie —, pendant cette première évolution internationale de l'art européen vers la Renaissance, les Italiens ne furent pas à la tête du mouvement. La France du nord, la Flandre et la Bourgogne les avaient devancés dans la voie qui devait être celle de l'avenir, c'est-à-dire dans l'interprétation sincère et intégrale de la nature. Le terrain avait été, en effet, admirablement préparé dans le Nord, et il semble qu'à la fin du xive siècle, en sculpture du moins, il soit impossible de placer l'Italie au premier rang. Cependant, l'Italie elle-même était, alors, dans une certaine mesure, disposée à recevoir et à propager les progrès du naturalisme. Elle l'a bien prouvé depuis.

Mais je diffère absolument de sentiment avec l'auteur de la doctrine exposée en avril 1886 dans la *Revue des Deux-Mondes* [1]. « Le réalisme italien », disait alors ce savant critique, « il est facile de s'en convaincre en étudiant le rôle de Brunellesco, de Donatello, de Ghiberti et de Masaccio, se rattache intimement au réveil de l'antiquité classique. Ce retour à un idéal perdu, cette nécessité de faire abstraction des formes conventionnelles transmises par l'école de Giotto, ont surexcité les facultés critiques : les artistes italiens n'y ont pas seulement gagné de copier exactement les modèles grecs et romains, leurs yeux se sont du coup rouverts sur la nature vivante, naguère encore couverte d'un voile. » Raisonner ainsi, c'est, à mon avis, prendre l'effet pour la cause. L'art antique est resté lettre morte pour les gothiques italiens, jusqu'au jour où le naturalisme, après les avoir émancipés, est venu les éclairer sur la valeur, la signification et l'assimilation possible de cet art.

Notre ignorance en ces matières a de lointaines origines. Ce sont les lettrés et les savants en *us* des xvie et xviie siècles qui, préoccupés uniquement de la résurrection littéraire de la pensée antique et de son complet épanouissement au xve siècle, ont trompé l'histoire sur les origines de la Renaissance des arts, en raisonnant par analogie. Ils ont professé, *à priori* et sans ouvrir la moindre enquête, le plus funeste des enseignements; et cette doctrine, commode et systématique, est aujourd'hui répétée par leurs successeurs, nos modernes historiens de l'art qui, malheureusement, la plupart du temps, ne

1. Pages 561 et 562.

sont pas autre chose que des lettrés. On ne saurait trop s'élever contre cette perversion du sentiment public. L'étude directe des



APÔTRE OU DOCTEUR DE L'ÉGLISE.

Marbre provenant de la façade primitive du dôme de Florence.

(École italienne, seconde moitié du XIVe siècle. — Musée du Louvre.)

monuments dément catégoriquement toutes ces théories improvisées. La Renaissance des arts n'a pas eu un mouvement absolument parallèle à celui de la Renaissance des lettres. La Renaissance des arts

avait de beaucoup devancé celle des lettres. Ces deux renaissances ont eu chacune un développement personnel, et elles ont été, beaucoup plus qu'on le croit, indépendantes l'une de l'autre, si j'accepte comme définitives les opinions actuellement professées par l'histoire littéraire. Mais déjà l'érudition nous a mis en garde contre de hâtives conclusions. Il y eut, à la cour de Charles V et de Charles VI, un véritable épanouissement des fleurs les plus délicates de l'humanisme [1]: et il se pourrait qu'un jour l'histoire fît commencer cinquante ans plus tôt les débuts de la Renaissanee littéraire, comme nous fixons au milieu du XIV[e] siècle le commencement de la Renaissance des arts, pour l'Occident de l'Europe. Après tout, je n'ai pas à m'occuper de ce parallélisme qui n'a rien de nécessaire. Somme toute, il faudra reconnaitre que la Renaissance des arts fut un besoin général, universel, qui pesa sur l'Europe pendant tout le XIV[e] siècle, qui se manifesta presque partout à la fois et qui, à ses débuts, n'a rien eu, mais rien du tout à voir avec l'antique. L'intervention de l'antiquité ne fut qu'un accident, qu'un épisode dans un grand mouvement de transformation qu'elle modifia, mais qu'elle n'avait pas déterminé. Dès lors, tout s'enchaine dans l'ordre des manifestations successives de l'art. La Renaissance est et demeure la digne et légitime héritière du moyen âge dont on la voit graduellement et naturellement sortir. Tous les peuples concourent à l'engendrer et, dans ce concert harmonieux, ce n'est pas l'Italie, ce n'est pas la patrie des ruines, ce n'est pas la fille ainée du monde antique qui tient tout d'abord la note la plus haute et la plus aiguë.

Est-ce qu'ils ne sont pas des artisans de la plus complète et de la plus définitive Renaissance, ces glorieux Van Eyck, leurs précurseurs, les délicieux peintres miniaturistes de l'École de Limbourg, nos sculpteurs de Pierrefonds et de la Ferté-Milon, nos imagiers de Poitiers, nos maitres si convaincus de l'École de Dijon? Nous avons montré l'année dernière, par de nombreux exemples produits à notre cours de l'École du Louvre, l'existence d'une véritable Renaissance qui s'épanouissait, qui éclatait de toute part, qui s'étalait le long d'innombrables monuments, et qui n'avait pas attendu, pour

1. A. Thomas, *De Johannis de Monsteriolo vita et operibus.* Je crois qu'on peut dire sans exagération que vers 1360 la France était peut-être plus près de la Renaissance littéraire, plus près de l'art de l'avenir qu'elle ne le fut cent ans plus tard, en 1460, par exemple. J'entends par l'art de l'avenir, le complet asservissement de l'esprit de la France à la littérature grecque et latine et aux influences de l'art et de la civilisation antiques.

s'affirmer et se connaître, les trouvailles et les fouilles de quelques archéologues romains et florentins. Oui, le monde chrétien, le monde moderne s'était affranchi tout seul. Il avait trouvé en lui-même le principe de sa régénération.

Faire du retour à l'antiquité classique, sentiment qui se montra dans les trente premières années du xve siècle, le point de départ de l'art moderne, c'est, à nos yeux, une grave méprise. Oui, l'Italie a connu une sorte de Renaissance spéciale, par la copie directe et, si je puis m'exprimer ainsi, par la restauration, par la résurrection du style antique. C'est un homme extraordinaire, Nicolas de Pise, qui, tout d'un coup, sans précédents immédiats, montra à l'Europe cette Renaissance et en pratiqua les doctrines isolément pendant un court espace de temps et seulement comme sculpteur. L'œuvre de Nicolas de Pise est un phénomène dans l'histoire de l'art, comme celle de Frédéric II, de Naples, dans la politique, dans les sciences, dans l'histoire littéraire ou philosophique. Ce sculpteur se mit à sculpter au XIIIe siècle comme on avait sculpté au IIIe et au IVe siècle de notre ère. C'était un revenant; mais cette évocation surprenante de l'art du passé n'apparut furtivement que pour disparaître aussitôt. Le monde était alors entraîné dans le rapide tourbillon d'une doctrine énergique et puissante que la France du Nord venait de créer de toutes pièces, à la fin du XIIe siècle, et qui, en un clin d'œil, se répandit partout. Dans l'Europe entichée et affolée des principes de l'école gothique, la voix de Nicolas de Pise ne pouvait pas avoir d'échos. Nicolas se vit trahir par un de ses collaborateurs, par son propre fils. En effet, par la force invincible des courants intellectuels alors dominants, Jean de Pise devint, dans la péninsule, l'adepte et même l'apôtre de l'art étranger, de l'art d'au delà des monts, de cet art gothique, qui n'aurait jamais pu naître spontanément en Italie et qui, déformé et tout dégénéré qu'il était par son passage à travers l'Allemagne, s'assit triomphalement, pendant plus de cent ans, sur les ruines de l'antiquité incomprise et dédaignée. Giovanni Pisano avait, par sa conversion aux doctrines étrangères, asservi et voué sa patrie à l'art septentrional pour plus d'un siècle.

Jetez un regard d'ensemble sur la sculpture, à Pise, à Florence, à Rome et à Naples, pendant tout le XIVe siècle. En somme, on y reconnait partout la doctrine continuée mais abâtardie de Giovanni Pisano. C'est souvent une besogne écœurante que de passer en revue les monuments de l'École pisane attardée, au Campo Santo de Pise, à Sienne (bas-relief signé à Saint-Bernardin), dans vingt basiliques de Rome.

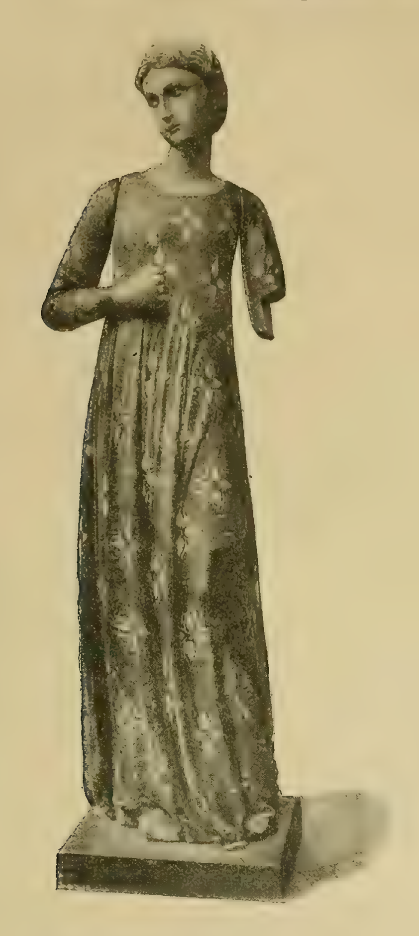
et notamment à Santa-Maria del Priorato et à Santa-Maria del Trastevere, à Santa-Chiara, de Naples, bien souvent même à Florence.

J'aime assez l'Italie ; je suis un admirateur assez convaincu de son génie pendant la glorieuse période du xve siècle pour me croire le droit de dire crûment ce que je pense de sa sculpture du xive siècle, après avoir, bien entendu, réservé mes sentiments pour les délicieuses vieilles portes du baptistère de Florence, pour l'admirable façade du dôme d'Orvieto, pour les gracieux chapiteaux du palais ducal de Venise, pour quelques statues charmantes, comme l'ange donné par Ch. Timbal, au Musée de Cluny, et comme les deux figures de l'Annonciation, du Musée de Lyon, ou celles de l'église d'Asciano.

Je prie le lecteur de ne pas se méprendre sur le sens de mes paroles. Je le prie de vouloir bien remarquer que ma sévérité trop justifiée dans l'appréciation du mouvement d'ensemble ne me rend pas insensible pour les exquises beautés de quelques monuments exceptionnels. Mon cœur n'est pas fermé, par exemple, aux adorables expressions d'une certaine école de sculpture tout idéale et toute gracieuse, comme l'école de peinture de Sienne, école qui a existé en Italie, quoiqu'on n'ait pas l'air de s'en douter au delà des monts; école qui n'a pas eu d'historien, qui n'a pas d'amis et que j'ai essayé de mettre en lumière quand j'ai exposé au Trocadéro, en 1878, à une place d'honneur, malgré les plaisanteries de quelques amateurs peu clairvoyants, le bel ange gothique de la collection Timbal; école enfin que je suis fier d'avoir été le premier à saluer, en m'agenouillant tout ému devant les deux figures du groupe de l'*Annonciation* reproduites ici. Ce groupe n'a quitté Sainte-Catherine de Sienne que pour venir au Musée de Lyon. Ceci dit, je réclame ma complète liberté d'allures et le droit d'exprimer en toute franchise mon opinion.

Quand donc on a excepté quelques rares œuvres très remarquables, d'ailleurs, mais exclusivement gothiques, de Balduccio, d'Andrea Pisano, de Nino, d'Orcagna, on n'est en présence que d'œuvres informes, dont l'ensemble est d'une désolante platitude et d'une révoltante grossièreté. Il semble qu'alors le voisinage des monuments antiques ait été, bien plus qu'un moyen, un obstacle au dégagement d'une doctrine nouvelle. On sent que, sur le sol italien, il y a lutte entre deux éléments contraires, les suggestions de l'atavisme et les théories de l'école en vogue, et que, semblables à certains métaux, ces deux éléments hostiles attendent pour se fondre entre eux la présence d'un troisième corps, de ce troisième élément qui n'apparaîtra guère complètement en Italie qu'au xve siècle et qui est le natura-

lisme. Je ne prétends pas dire que l'Italie n'eut aucune vision de la nature ni le sentiment du drame vivant pendant tout le cours du



LA VIERGE MARIE, SCULPTURE EN BOIS PEINTE ET DORÉE.

(École italienne du XIVe siècle. — Musée de Lyon.)

XIVe siècle : ce serait absurde, et une partie de l'œuvre de Giovanni Pisano serait là pour me démentir. L'originalité de Giovanni consista dans un apport très appréciable de réalisme : Giovanni a eu, par

moments et par endroits, d'admirables et très profonds accents de naturalisme. Mais, dans son école, Andrea Pisano mis à part, ces instincts furent la plupart du temps refoulés, altérés et étouffés à la fois par la doctrine du dogme gothique, que le maître avait passionnément embrassée, et par une autre tyrannie, celle des enseignements que professaient les monuments antiques, dont l'imitation ou plutôt la copie, pour être inconsciente et malhabile, ne s'imposait pas moins aux artistes dénués d'imagination.

En ce qui concerne la sculpture, nous avons le droit en France de parler avec sévérité de l'art italien du XIVe siècle. Mais en tout cas, quelle que puisse et doive être l'appréciation définitive, chefs-d'œuvre ou monuments grotesques, on ne voit poindre nulle part, d'une manière affirmative et complètement indépendante, le sentiment véritable de l'art antique [1]. Car si, dans certain cas, le principe de l'ornement et des formules familières de l'art antique est reproduit, ce principe est répété, en général, sans que la main du copiste ait conscience ou sentiment de ce qu'il fait, sans qu'il analyse et décompose pour se les assimiler l'expression ou les lignes qu'il imite la plupart du temps machinalement. Un des plus grands sculpteurs italiens du XIVe siècle, Orcagna, mourra dans les trente dernières années de ce siècle avec un bandeau sur les yeux; il mourra en gothique impénitent, sans avoir été puiser à la source prochaine, à la fontaine de Jouvence où l'art de l'avenir ira se désaltérer et viendra se rajeunir [2].

L'Italie continue donc jusqu'au bout à regarder en arrière. Elle n'a pas, en somme, le pressentiment d'un glorieux lendemain, d'une revanche éclatante. Elle paraît toujours inféodée aux traditions qu'elle avait douloureusement subies, à son corps défendant. Elle n'a pas encore appris à manier l'un des plus merveilleux instruments de sa rénovation imminente.

Il est indiscutable que les plus grands sculpteurs du XIVe siècle, et jusqu'à la fin de ce siècle, ont cohabité avec les monuments de l'art antique, sans parvenir à les interpréter complètement. Le siècle qui, au point de vue de l'art, a eu l'honneur de couver en quelque

1. Ceci est dit sous la réserve de ce qui sera établi à propos des sculpteurs Pietro di Giovanni Tedesco, Nicolo di Piero dei Lamberti d'Arezzo; sous la réserve également de l'existence de certains morceaux isolés des sculptures du Campanile de Florence, dans lesquels le sentiment de l'antique apparaît même dès le milieu du XIVe siècle.

2. Ce sentiment était partagé par Perkins. Voy. *Ghiberti et son école*, p. 35. « Orcagna, dit Perkins, mourut peu de temps avant la naissance de Ghiberti : avec lui prend fin la période gothique. »

sorte le monde moderne, était déjà écoulé, et l'Italie attendait encore dans la nuit et dans le sommeil que l'aurore des temps nouveaux vint éclairer ses ruines infécondes et faire jaillir de son sol épuisé les germes engourdis de la civilisation romaine.

Le fait doit être considéré comme établi d'une manière générale et sauf les exceptions qui seront indiquées. Le véritable mouvement de sincère retour à l'antiquité, inauguré intempestivement au XIII[e] siècle par Nicolas de Pise, était déjà effacé et oublié depuis plus de cent ans au moment où s'ouvre, pour l'Italie, l'ère de la Renaissance. L'Italie alors était à contre-cœur et avec résignation, je le veux bien, mais était exclusivement ou presque exclusivement gothique, et gothique dans le sens le plus défavorable, le plus étroit, le plus inintelligent du mot.

Abordons immédiatement le XV[e] siècle. Si c'est uniquement l'inspiration de l'art antique qui a provoqué la grande révolution traversée à ce moment par l'art moderne ; si la période qualifiée habituellement du nom de *Renaissance* n'a pu succéder au style du moyen âge et remplacer la période gothique que par suite d'un contact prolongé avec les monuments de la civilisation grecque et romaine — ainsi que le voudrait l'opinion courante — c'est en Italie incontestablement que le mouvement d'émancipation aurait dû commencer d'une façon bien évidente. Aucune région ne pouvait lutter alors avec l'Italie pour le nombre et l'importance des souvenirs antiques. Étudions les faits et voyons s'ils donnent raison à nos contradicteurs.

Avant les premières années du XV[e] siècle, les partisans de la priorité de l'Italie dans le mouvement ne veulent presque rien alléguer. Ils me semblent n'avoir pas tiré suffisamment parti de certains symptômes bien visibles à Venise, à Orvieto et à Florence même, dans les travaux du Dôme [1]. Mais ce n'est pas à nous à leur suggérer des arguments ni à préparer contre nous d'apparentes objections. Nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir sur ce sujet. Je tiens seulement à indiquer en ce moment qu'il serait facile de trouver, en Italie, quelques notables exceptions au principe absolu qui nie l'apparition de la Renaissance — de la Renaissance avec tous ses éléments définitifs — avant l'entrée en scène des trois ou quatre grands acteurs universellement reconnus, brevetés et acclamés par l'opinion publique.

1. Voy. le travail de Hans Semper intitulé : *Die Donatello's Vorlaüfer*, 1870, in-8°. — Voy. également Eug. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 51 et suivantes.

Prenons donc les fondateurs de la Renaissance comme on nous les donne et, maintenant, examinons un peu les hommes qu'on voudrait exclusivement gratifier du titre de Pères de notre art moderne. Ont-ils commencé par analyser l'art antique, par s'éprendre de lui, par le pratiquer, et, sourds à tous autres conseils, par lui demander tout d'abord des leçons et des lois? *A priori* ce serait bien étonnant, car ces prodigieux ouvriers avaient à faire preuve de tempérament personnel, de convictions intimes, de foi instinctive, avant de faire œuvre de plagiaires. Mais passons : je n'aime pas les arguments *a priori*. Hâtons-nous d'interroger, sur leurs intentions, les hardis pionniers de l'art italien pendant les premières heures de leur travail.

Eh bien! non, les pères de la Renaissance — ou du moins ceux qu'on nous présente comme tels — les pères légalement reconnus de la Renaissance ont tous commencé par être des gothiques, c'est-à-dire des croyants réfractaires à la propagande de l'art antique, mais des gothiques d'un caractère spécial, doués d'une dose d'émancipation qui partait d'ailleurs. Le principe émancipateur qui les animait ne venait pas du tout de l'antiquité ni de ses ruines, mais du naturalisme très ouvertement professé d'abord par l'École antochthone, surtout par les Écoles voisines, par celles de la France et de la Flandre; écoles bien plus avancées que l'École italienne et dont nous avons entrepris d'examiner les œuvres et l'influence.

J'ai déjà entretenu plusieurs fois la Société des antiquaires de France du caractère de certaines œuvres de Pisanello, de Jacopo della Quercia, de Ghiberti et de Donatello. J'ai reproché à la plupart de leurs historiens de n'avoir étudié que les points de contact de ces hommes de génie avec leurs successeurs et d'avoir négligé de scruter leurs origines immédiates, les points de contact avec leurs prédécesseurs. Je crois, en effet, que l'étude de ces origines est pleine d'enseignements. Les grands artistes que nous avons cités ont tous été presque uniquement, pendant la première période de leur vie, les commentateurs attardés de principes pratiqués ailleurs, depuis le milieu du XIVe siècle, et qui avaient précédemment trouvé leur expression dans le nord de l'Europe.

Prenez-y garde, mes chers contradicteurs. Si vous voulez ne faire commencer la Renaissance qu'avec les symptômes bien déclarés et bien évidents de l'imitation et de la compréhension de l'art antique, vous êtes obligés d'excommunier de votre étroite église les plus grands apôtres de votre dogme, pendant toute la première période de leur activité. Vous n'aurez pas, dans votre paradis, ménagé de place

pour les rénovateurs septentrionaux de l'art européen, rénovateurs dont l'influence se fit sentir sur l'École italienne antérieurement à



L'ANGE GABRIEL, SCULPTURE EN BOIS PEINTE ET DORÉE.

(École italienne du XIVe siècle. — Musée de Lyon.)

celle de l'art antique et même concurremment avec elle. Oseriez-vous mettre en dehors de la phalange sacrée des initiateurs et des fondateurs du grand mouvement, nos imagiers de la fin du XIVe siècle, l'École des Van Eyck, celle de leurs prédécesseurs et celle de leurs

successeurs? Cette preuve par l'absurde, j'ai voulu la faire; je la tiens; mais, pour l'administrer en ce moment, je manque de l'espace qui me serait nécessaire et des moyens graphiques qui me sont indispensables. C'est une artillerie de réserve qui donnera seulement si sa présence est réclamée sur le champ de bataille.

D'ailleurs je ne veux pas fatiguer ici les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* par une lente et minutieuse démonstration qui exige l'emploi de tout l'appareil scientifique et impose l'usage d'un lourd bagage de textes, de photographies et de moulages. Cette démonstration a déjà trouvé et trouvera encore sa place dans un cours de l'École du Louvre. J'ai désiré seulement leur communiquer quelques-uns des résultats acquis. S'il y a des incrédules, je suis prêt à leur ouvrir l'arsenal où j'accumule depuis plusieurs années les preuves devant lesquelles la routine, l'indifférence seront bien forcées de capituler.

Les conclusions de ces rapides observations sont faciles à saisir. Nous demandons la révision immédiate de l'opinion actuellement professée sur les causes et le point de départ du mouvement historique qualifié absolument, dans les arts, du nom de la Renaissance, nom qui a été imposé à ce mouvement par la langue, à une époque où la science n'était pas encore en état de lui attribuer une autre appellation.

Entendons-nous bien tout d'abord et ne jouons pas sur les mots. Le nom de Renaissance, pris absolument, doit être, même dans le langage courant, interprété désormais dans le sens le plus large. Le mot doit désigner moins la *réapparition* des arts de l'antiquité que la *Rénovation* des arts du moyen âge.

Pour nous, la Renaissance des Arts, *lato sensu*, commence au moment où l'Europe se fatigue du style impersonnel et trop spéculatif de l'École gothique primitive, comme elle se fatigua de la dialectique du moyen âge; au moment où, dans l'esprit public, l'observation tend à remplacer le syllogisme et où les règles de l'*à posterori* se substituent doucement ou violemment, dans la science et dans l'art, à celles de l'*à priori*. La Renaissance commence avec la révolution qui fait disparaître les principes de la grande École de l'art, alors vieilli, du XIIIe siècle et les supplée par les doctrines de l'imitation directe de la nature, sans transformation idéale ni interprétation conventionnelle. La Renaissance des arts commence avec la négation hardiment proclamée du *credo* antérieur, avec l'affirmation catégorique de la foi nouvelle, et non pas avec les modifications de détail ni avec les atténuations accidentelles apportées postérieurement, par l'Italie, aux

théories originelles et fondamentales, d'où était sortie l'émancipation. Car, il faut y faire attention, la période purement italienne de la Renaissance consiste tout autant en une coercition qu'en un affranchissement. Elle apporta plus d'entraves à l'invention qu'elle ne rompit de chaînes, et fut en réalité une réaction contre la liberté.

L'art antique n'a pas été l'inspirateur de la Renaissance, parce que la Renaissance, ou pour parler avec plus de précision, parce que l'esprit des temps modernes était né avant que l'art antique ne fût sincèrement étudié, intégralement compris et entièrement exhumé. L'art antique n'aurait pas pu d'ailleurs enfanter une école vivace, parce qu'une école vivace ne peut pas s'alimenter de pastiches ni d'un modèle éternellement reproduit. L'art antique n'a été qu'une greffe entée sur un tronc vigoureux. Cependant, dans une école renouvelée et animée par une ardente passion de la nature, l'art antique trouvait un merveilleux emploi en devenant un frein, un obstacle aux entraînements irréfléchis et aux suggestions du modèle vivant et individuel, en se transformant en *idéal réalisé*. Voilà le rôle élevé, le rôle providentiel, pourrait-on dire, de l'art antique dans la période italienne de la Renaissance internationale de l'Europe. Ce rôle est assez grand pour qu'il n'y ait pas besoin de l'augmenter.

Reconnaissons donc que l'art antique a donné à l'École italienne du xve siècle, par son seul appoint, par son seul apport, une puissance et une vigueur exceptionnelles qui en firent, pendant quelque temps, la plus belle et la plus grande des Écoles rivales de notre Occident. Mais, reconnaissons en même temps que ce n'est pas uniquement l'imitation de l'art antique qui détermina le mouvement en avant de notre art moderne, ni qui marqua de son sceau la scission avec l'art théorique, idéal et spéculatif du premier moyen âge. Cette imitation de l'antique ne caractérise qu'une des évolutions et une des périodes du vaste mouvement d'opinions que, dans les lettres et dans les arts, on appelle improprement, *stricto sensu*, la Renaissance, qu'il faut faire remonter plus haut que le xve siècle et qu'il ne faut plus faire partir exclusivement de l'Italie.

LOUIS COURAJOD.

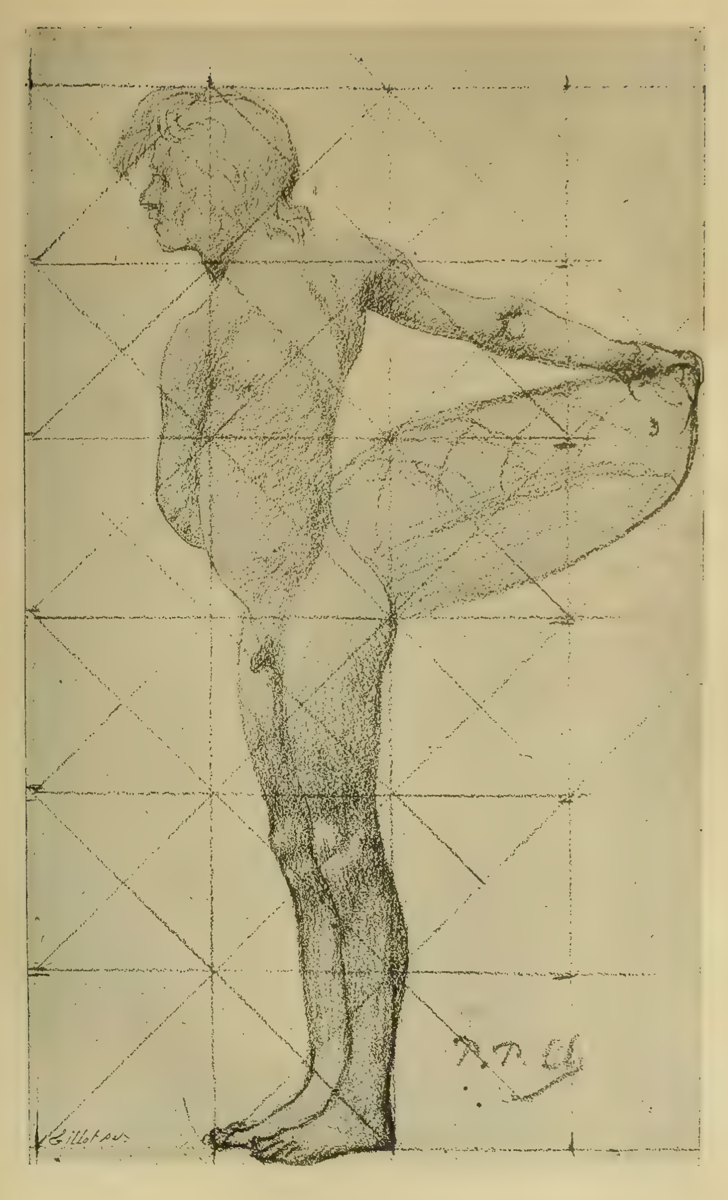
EXPOSITION

DE

M. PUVIS DE CHAVANNES



'ANNONCE d'une exposition d'œuvres de M. Puvis de Chavannes, dans une galerie de la rue Laffitte, n'a pas été sans causer quel inquiétude à plus d'un de ses amis, — j'entends ces « amis inconnus » de l'espèce de ceux à qui Sully Prudhomme dédiait ses *Vaines Tendresses*, tels qu'en doit souhaiter quiconque tient au service de l'Art la plume ou le pinceau et rêve pour ses œuvres cet « accueil lointain d'âmes hospitalières », seule récompense digne d'être enviée... Et, pour le dire en passant, le jour où nos peintres, dans la sincérité et la fierté de leurs cœurs, sauront s'en contenter, ils se seront affranchis d'une grande cause d'infériorité morale et ne donneront plus l'affligeant spectacle dont nous venons d'être témoins, de comités formés, de manifestes rédigés et d'une bruyante campagne électorale menée sur « la question des médailles »; alors aussi, nos *Salons* prendront un autre aspect. Mais, tout porte à croire que l'aurore de ce beau jour n'est pas près de paraître à l'horizon... Ces timides amis se demandaient donc, non sans angoisse, si une salle de quelques mètres carrés était un lieu d'exposition bien choisi pour le peintre du Panthéon et de la Sorbonne, des Musées de Lyon et d'Amiens; les professeurs brevetés de dessin et de calligraphie qui lui ont voué, comme on sait, une particulière exécration, n'allaient-ils pas avoir trop beau jeu contre ses toiles de chevalet?... Enfin, on peut l'avouer à présent, ces gens de petite foi avaient peur. Les choses ont bien tourné cependant : la bataille est



ÉTUDE POUR UN GROUPE DU « SOMMEIL », PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

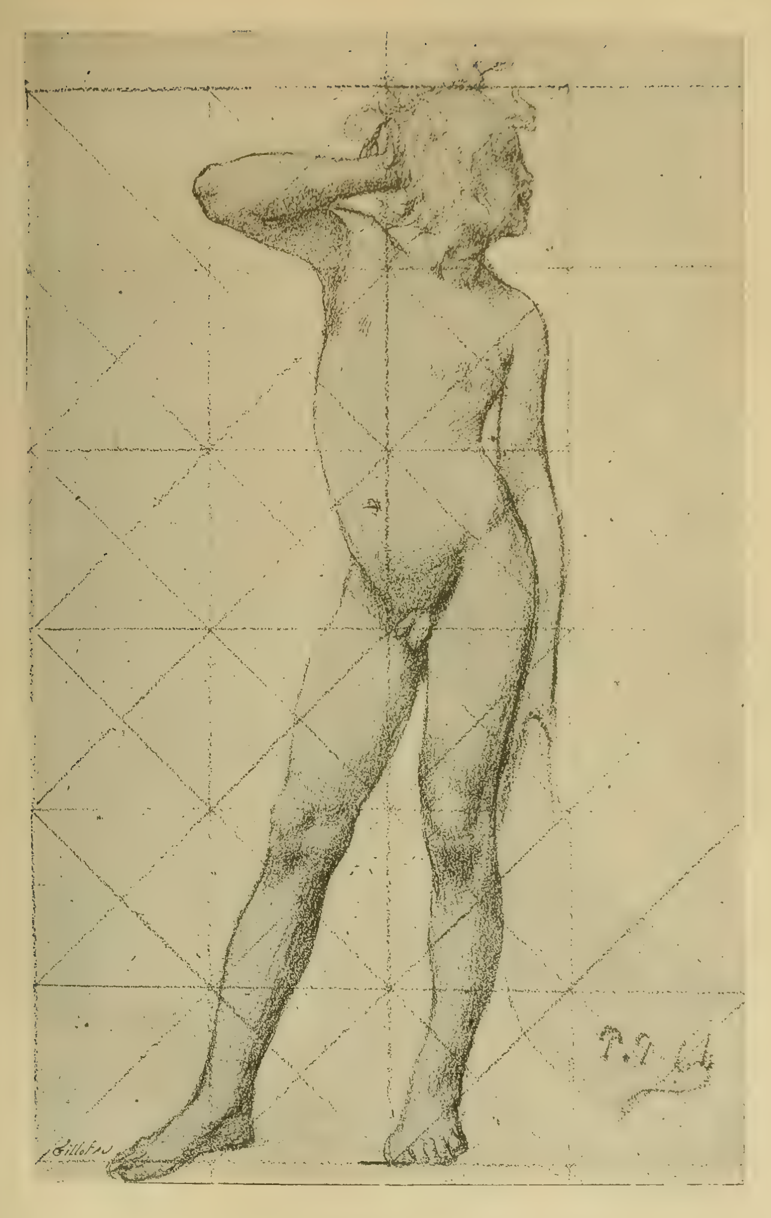
(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

gagnée, et s'il y a eu quelque témérité à l'engager dans des conditions évidemment désavantageuses, l'issue n'en est que plus honorable et il n'y a rien à regretter aujourd'hui. Si même j'en crois certaines confidences, quelques conversions se sont produites et des sympathies nouvelles ont été acquises à l'auteur des *Femmes au bord de la mer*.

C'est qu'en effet, de cette exposition, même incomplète et fragmentaire comme elle est, un idéal d'art, très élevé et très personnel, se dégage; dans quelques strophes détachées on a pu retrouver l'éloquence persuasive et le souffle du grand poème. — Essayer de définir la nature de cet idéal et ses moyens d'expression, telle est la tâche de la critique.

Si l'imitation de la réalité était le but supérieur de l'Art, nous serions ici en présence d'une œuvre difficile à défendre et il faudrait renoncer à expliquer le charme puissant et doux qui en émane. Mais, l'histoire est là pour nous l'apprendre, dès qu'elle voit devant elle un maître sincère et ému, la Nature, en même temps qu'elle lui offre le répertoire infini de ses formes et de ses couleurs, lui permet d'y faire, au gré des exigences de son œuvre et de son rêve, le choix le plus libre et aussi les éliminations les plus radicales. Cette maîtresse des maîtres, si dure aux médiocres et aux orgueilleux, devient tout à coup la conseillère la plus indulgente et la plus libérale, la plus discrète amie et la plus suggestive. Elle sait bien que de toute éternité, tout réside en elle, qu'un homme si grand fût-il, n'a jamais rien pu sans elle; — mais elle sait aussi que nul ne pourra jamais l'exprimer tout entière, que les plus forts et les meilleurs ne lui ont guère ravi qu'un seul de ses secrets à la fois, qu'aucun d'eux ne l'a aimée de la même manière, ne lui a fait ou demandé les mêmes confidences et que les nuances infiniment variées, les oppositions et les contrastes de cette série ininterrompue d'amours, tour à tour heureuses ou tourmentées, radieuses ou mélancoliques, faites tantôt d'emportements et de violences, tantôt d'ineffables apaisements, de possession souriante et de patientes tendresses — et même à de certaines heures de charmantes et passagères infidélités — constituent justement la grâce et la puissance, le mystère et l'essence de l'Art, l'infinie complexité et l'inépuisable attrait de son histoire.

En dernière analyse, le style de tous les maîtres n'est jamais que l'exaltation de certains caractères de la nature, à quoi correspond fatalement l'élimination plus ou moins consciente et systématique de certains autres. Il n'est pas de puissant effet d'ensemble qui ne



ÉTUDE POUR LE « VERGER », PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

(Fac-similé d'un dessin appartenant à M. Degas.)

suppose de larges sacrifices, déterminés sans doute par la destination de l'œuvre, l'éducation et la volonté du peintre, — mais surtout par les aptitudes spéciales de son œil, la nuance particulière de sa sensibilité, — tout un ensemble de faits irréductibles et efficaces où il peut trouver tour à tour des éléments de force ou de faiblesse, selon la direction qu'il imprimera à son activité artistique. Combien n'en pourrait-on pas citer à qui une fée méchante semble avoir dit, dès le berceau : « Tu ne te débrouilleras jamais! », restés jusqu'à la fin penchés sur une recherche fatalement stérile, morts dans l'acharnement de l'effort malheureux, sans avoir rencontré l'étincelle féconde qui eût fait jaillir la lumière et la flamme du foyer intérieur préparé en eux par la nature?

Il y a eu chez M. Puvis de Chavannes un accord parfait, et plus rare qu'on ne pense, entre les aptitudes natives et la forme d'Art à laquelle il s'est voué. Comme peintre, il ne devait disposer jamais que de moyens assez bornés; son œil n'est pas curieux et semble, par une disposition toute physiologique, n'avoir de la réalité qu'une vision incomplète, qui atténue les saillies et les vigueurs et lui dicte des notations un peu pauvres, monotones et *plates*. On voit par suite quel domaine de l'Art lui était interdit et comment il était condamné d'avance à renoncer à toute virtuosité de palette, aux feux d'artifice de la couleur, aux curiosités raffinées, savantes et subtiles comme aux opulences et aux reliefs de la forme vivante.

Il était, en revanche, merveilleusement préparé pour formuler quelques grandes expressions plastiques qui veulent des silhouettes résumées et synthétisées, des lignes très simples, disciplinées et associées dans des ensembles composés, où de larges tonalités contrastées font vibrer en sourdine, comme dans un andante enveloppé et lointain, de douces harmonies. Et, comme il avait reçu en partage un esprit méditatif et généralisateur, une âme portée à la rêverie et doublée d'une volonté fortement trempée, il s'est trouvé qu'en dépit de toutes les résistances — en dépit même peut-être d'une éducation artistique tardive ou trop hâtive — il nous a donné la forme d'Art la mieux appropriée aux exigences de la grande peinture monumentale. Une promenade d'une heure au Panthéon vaut mieux pour cette démonstration que tous les commentaires; on peut la pressentir du reste rien qu'à examiner les réductions, exposées rue Laffitte, de l'Histoire de sainte Geneviève et des peintures murales de la Sorbonne, d'Amiens et de Lyon.

Dans ces vastes compositions, comme dans les tableaux de cheva-



ÉTUDE POUR « LE SOMMEIL », PAR M. PUVIS DE CHAVANNES

(Fac similé d'un dessin de l'artiste.)

let qui les entourent et qui ne sont tous, à le bien prendre, la *Décollation de saint Jean-Baptiste* exceptée, que des réductions ou des fragments de peintures murales, on est frappé à la fois de la puissance de l'expression poétique et de l'absence de rhétorique. En dépit de tout ce qu'on a pu dire et imprimer, l'œuvre se suffit à elle-même, elle n'appelle aucun commentaire explicatif, tels du moins qu'en exigent les rébus d'un Chenavard, d'un Overbeck ou d'un Cornélius. La pensée y reste très générale, sans complication, telle que la peinture, avec ses seules ressources, peut la traduire et la porter. Les êtres du rêve, évoqués par lui, étrangers à toute action particulière ou violente, sont comme baignés dans une sorte d'atmosphère psychique, il est permis de s'exprimer ainsi; mais ils ne nous proposent aucune énigme et les choses sérieuses et solennelles qu'ils veulent dire trouvent sans peine le chemin de nos cœurs où ils éveillent de longues rêveries. Leurs fronts pleins et bas sont habités de pensées simples; leurs mouvements rares et lents, « pris, comme le remarquait si bien M. Emile Michel à propos du *Ludus pro patria*, à leur origine, dans leur acception la plus franche, en correspondance parfaite avec le jet des figures et l'intention qu'elles manifestent », leur communiquent la vie supérieure qui leur est nécessaire sans leur rien faire perdre de ce caractère, si reposant, si bienfaisant, d'apparitions amies, de visions lointaines et présentes qui est un des secrets de leur action sur nous et de leur charme.

Qu'on ne l'oublie pas, d'ailleurs, ils ont aussi des trouvailles exquises de gestes et d'attitudes, un mélange unique de grâce familière et de grandeur héroïque où l'on retrouve, avec les souvenirs les plus charmants de la nature la mieux observée sinon *copiée*, les intentions les plus hautes de l'Art. Et c'est là surtout qu'on reconnaît l'influence de ces études préparatoires, dont il est faux de dire que le peintre a cru pouvoir se dispenser, de ces belles sanguines décidément magistrales et bien significatives, que nous avions déjà vues et signalées à l'Exposition des *Dessins du siècle* et que nous n'avons pas eu moins de plaisir à revoir rue Laffitte. Un autre trait de ces figures, et qui s'allie très bien avec leur expression rêveusement pensive, c'est l'air de volonté qu'elles respirent. Elles rêvent et elles font rêver, mais on les sent aussi capables de vouloir et, sous leur gravité sereine, on devine une résolution tranquille.

Nous ne saurions dans ces notes hâtives aborder l'examen détaillé des œuvres exposées ces dernières semaines; nous pouvons nous en dispenser, d'ailleurs, en nous reportant soit à la collection de la

Gazette où elles ont été signalées et fort bien appréciées au moment de leur apparition, soit à ce que nous avons eu nous-même l'occasion d'en écrire. Nous avons été du petit nombre de ceux qui, refusant d'insister sur des chicanes trop faciles, ont pris jadis, la défense du *Pauvre Pêcheur*, ce poème d'une si poignante douleur dans un paysage d'une inexprimable désolation ; nous le défendrions encore. s'il en était besoin... Mais le voici entré dans les Musés de l'État, où nous aurions bien voulu qu'on pût aussi recueillir les *Femmes au bord de la mer*, page de tous points ravissante et où un dos de blonde, toute droite et détachée sur le bleu laiteux de la mer, prouve suffisamment que les délicatesses et les souplesses du modelé ne sont pas toujours interdites au pinceau de M. Puvis de Chavannes. On trouverait également dans quelques pastels de saveur assez inattendue des indications et des révélations fort intéressantes sur certaines préoccupations de *rendu* qui semblent avoir traversé son esprit en ces dernières années.

Le rapprochement momentané de ces quelques œuvres aura mis encore en évidence une face de son talent, je veux dire ses rares aptitudes de paysagiste, tour à tour intime et épique. Soit qu'on le considère dans de petits tableaux comme la *Jeune Mère*, *Tamaris*, le *Doux Pays*, réduction avec quelques variantes du beau panneau peint pour M. Bonnat, l'*Espérance*, etc..., etc..., ou dans ces grandes toiles comme le *Sommeil* et les peintures murales déjà citées, on est frappé de tout ce qu'il a su y faire entrer, et toujours dans une convenance parfaite, de vérité naturelle et d'expression symbolique. Par là aussi, la nature que l'on croyait sacrifiée fait sentir dans cette œuvre son influence bienfaisante : sa grande sérénité la pénètre et la vivifie.

Sérénité, disons-nous? Sans doute, mais voilée souvent et plus habituellement mélancolique. L'inspiration de M. Puvis de Chavannes est plus que sérieuse et austère; on y sent un fonds de tristesse et de tristesse bien moderne. Ce qui date une œuvre d'art, c'est bien moins l'action ou le sujet mis en scène, que la nuance de sensibilité qui s'y reflète et la colore. Peut-être les critiques de l'avenir sauront-ils reconnaître dans ces grandes rêveries peintes quelque chose des mélancolies de l'âme moderne, de ses vagues regrets et de sa lassitude après tant de recherches inquiètes, de son besoin d'apaisement, de ses aspirations inassouvies, qui, en dépit de ses prétentions à la rigueur scientifique et à l'impassible vérité, la font se réfugier dans la musique, — véritable confidente de ses souffrances les plus secrètes et de ses rêves les plus chers... — Ce n'est pas à nous de décider ces choses; mais l'écho profond que son œuvre a éveillé

dans le cœur de tant de jeunes hommes peut être un sûr garant que ce Maître, si dédaigneux de l'actualité, sera considéré un jour, à la grande confusion des philosophes et des réalistes doctrinaires, non pas seulement comme un des plus nobles mais aussi comme l'un des plus suggestifs et des plus *documentaires* peintres de notre temps.

Enfin, et pour finir, bien qu'il reste beaucoup à dire, M. Puvis de Chavannes, maître que j'aime, n'est pas un maître à imiter. L'imitation d'abord ne vaut jamais rien et ne saurait rien produire. Léonard de Vinci recommandait à ses disciples de n'imiter jamais personne, de peur d'être appelés « les neveux et non les fils de la nature », et Michel-Ange, avec son robuste bon sens, disait qu'en marchant toujours derrière quelqu'un on est bien sûr de n'être jamais le premier; — mais ici l'imitation ne serait pas seulement stérile, elle serait dangereuse, avec un peintre qui par une singulière et unique adaptation de ses hautes qualités à des moyens techniques très réduits, s'est fait une manière si exclusivement personnelle. On ne saurait lui prendre que des formules vides, le reflet sans le foyer, moins que rien.

Cela dit, laissons les docteurs très savants condamner telle attache de tel pied, telle faute de dessin ou telle insuffisance de galbe, — et inscrivons avec reconnaissance ce nom assuré de durer sur le livre d'or, si varié, si riche, si abondant en surprises charmantes, de l'Art de notre chère France.

ANDRÉ MICHEL.



UN CHAPITRE D'HISTOIRE

LA MANUFACTURE DE SÈVRES EN L'AN VIII

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



OSTAZ désirant s'entourer de tous les documents qui lui étaient nécessaires afin de procéder en connaissance de cause à la réforme radicale qu'il avait projetée, avait fait réclamer un si grand nombre de renseignements sur l'administration et le fonctionnement de la manufacture, ainsi que sur tout son personnel, que les deux directeurs, Salmon et Hettlinger, justement alarmés et sentant qu'il se préparait quelque chose de grave, voulurent prendre les devants et plaider eux-mêmes leur cause et celle de leurs administrés. A cet effet, ils demandèrent, le 12 ventôse, « à être reçus par le ministre avec une députation composée de chefs d'ateliers recommandables et respectables par l'âge et les services », mais on leur fit répondre « que le ministre, absorbé par le travail des préfectures, n'avait pas le temps de donner des audiences particulières; que du reste, il prendrait en considération l'état de la manufacture, etc., etc... » En même temps on les chargeait de dresser un *état* indiquant ceux des artistes et ouvriers qui avaient atteint leur soixantième année et qui comptaient au moins vingt ans de service, sans leur dissimuler que le ministre avait l'intention de les mettre à la retraite avec des pensions qui

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVI, 2e période, p. 310.

devaient varier de 200 à 500 francs, et pour la fixation desquelles on réclamait leurs avis.

Ce fut un coup de foudre dans la manufacture et la lettre que les pauvres directeurs joignirent, le 3 germinal, à l'envoi de l'*état* qui leur était ainsi demandé à l'improviste, témoigne de l'émotion que l'annonce de cette nouvelle y avait excitée : « Comment vous exprimer notre peine, disaient-ils, et la tâche pénible de la proposition de réduire à un état malheureux et souffrant, ces ouvriers, ces artistes qui ont tant mérité, par de longs services, du gouvernement et de la manufacture!... » Et pour adoucir autant que possible le coup qui devait frapper ces vieux serviteurs, si dévoués et si méritants, ils indiquaient les raisons qui pouvaient militer en faveur de la conservation de plusieurs d'entre eux : « L'âge n'a pas diminué les talents de *Dodin* figuriste de première classe [1]; — *Bouilliat* pouvait être mis aux pièces par raison de son activité et facilité d'exécution ; — *Parpette* était un des premiers fleuristes [2]; — le tableau de *Micaud* déposé actuellement chez le ministre donne raison de son talent, etc., etc. » Quant « au maximun, medium et minimum des pensions, ils laissaient à la bonté et à la justice du gouvernement de les déterminer ».

D'un autre côté, le chef de la 2e division, à la demande de Costaz, avait fait prier l'illustre Berthollet — qui s'était à plusieurs reprises occupé de la manufacture, et qui, en l'an III, avait rédigé le règlement relatif au travail dans les ateliers, — de désigner un savant auquel le ministre pût confier la mission difficile de relever un établissement dont l'existence était si malheureusement compromise, et Berthollet, le 14 germinal, avait indiqué Alexandre Brongniart, ingénieur des mines qui, bien que jeune encore, était connu par plusieurs travaux remarquables [3] et qui, depuis trois ans, occupait à l'École centrale des Quatre-Nations la chaire d'histoire naturelle.

1. Dodin était effectivement un *figuriste* d'une science et d'une habileté peu communes; le célèbre *service* de la collection de Sa Majesté la reine d'Angleterre à Windsor-Castle, ainsi que plusieurs porcelaines remarquables des collections de sir Richard Wallace et de M. Goode, sont signés de lui; il est également l'auteur des cartels qui décorent les deux vases acquis en 1885 à la vente Watelin par le Musée Carnavalet.

2. Les fleurs de Parpette, rehaussées toujours d'accents qui en dessinent délicatement la forme, sont en outre facilement reconnaissables à la franchise et à la légèreté de leur exécution. Les plus belles pièces du *service* vert de M. le baron Alphonse de Rothschild sont de Parpette.

3. Entre autres un *Mémoire sur les Émaux*. — Alexandre Brongniart, fils d'Alexandre-Théodore Brongniart, architecte, naquit à Paris en 1770. Après avoir

Ayant ainsi tout étudié et croyant avoir tout prévu, Costaz soumit, le 9 floréal (28 avril), à l'approbation du ministre un rapport. dont les conclusions, malgré le bouleversement considérable qu'elles devaient apporter dans le régime existant, furent adoptées sans aucune restriction; c'est ce rapport que nous allons analyser rapidement.

Après avoir rappelé tout d'abord que la Manufacture de Sèvres, fondée par l'ancien gouvernement, avait eu pour mission de « naturaliser en France la fabrication de la porcelaine », l'auteur constate qu'elle a atteint le but que l'on s'était proposé, que l'industrie de la porcelaine était parfaitement établie et que plusieurs fabriques, même, « semblent, à certains égards, éclipser la gloire de l'établissement national ». Il se hâte d'ajouter, cependant, que « ce que les fabriques particulières produisent de parfait [1], on le doit au désir qu'elles ont de rivaliser avec Sèvres, et que si on supprimait tout à fait la fabrication qui a eu lieu dans cette manufacture, il serait à craindre qu'elles ne se relâchassent et finissent par ne produire que des morceaux d'une exécution médiocre, ce qui entraînerait tôt ou tard la ruine d'une industrie qui n'a été naturalisée qu'à grands frais et avec beaucoup de peine... On doit donc, dit-il, conserver la manufacture, mais il n'y a pas un instant à perdre pour la réorganiser entièrement; les dépenses s'élèvent annuellement à la somme de 300,000 francs, alors que les produits n'atteignent que le chiffre de 80,000 francs, et il est dû, en outre, aux artistes et employés, 180,000 francs pour traitements arriérés, et 40,000 francs à différents fournisseurs ».

Il croit donc nécessaire, en premier lieu, de diminuer le nombre

servi en qualité de pharmacien militaire à l'armée des Pyrénées, il fut nommé ingénieur des mines en 1794 et professeur à l'École centrale des Quatre-Nations en 1796. Plus tard, il remplaça le célèbre Haüy dans la chaire de minéralogie au Muséum et devint membre de l'Institut en 1815. Il mourut le 7 octobre 1847, après avoir rempli pendant quarante-sept ans les fonctions d'administrateur de la Manufacture de Sèvres.

1. «... Tout le monde a vu au Champ-de-Mars les morceaux qu'ont exposés les citoyens Guérhard et Dihl, et l'on ne peut se dissimuler que ces morceaux ont soutenu la comparaison avec avantage. » Cette manufacture, fondée vers 1780, rue de Bondy, et placée sous le patronage de Louis-Antoine, duc d'Angoulême, était, en effet, une de celles qui ont le mieux fabriqué et, surtout, le mieux décoré la porcelaine, à cette époque. Dihl, très habile chimiste, trouva des couleurs aux tons riches et variés, qui ne changeaient pas à la cuisson et qui vinrent augmenter la palette, encore assez pauvre, de la porcelaine dure. Le Musée de Sèvres possède son portrait admirablement peint, en 1802, par Martin Drolling, avec les couleurs qu'il fabriquait.

beaucoup trop considérable des ouvriers qui, de *deux cent seize*, peut être réduit à *cinquante-sept*, y compris les chefs d'ateliers. « C'est à l'ancienneté, bien plus qu'au talent que sont accordés les avantages de salaire, de logement et de jardin. Un artiste vieillit : à mesure qu'il produit moins, sa place lui produit plus. Il cessera tout à fait de produire et il conservera le traitement de pleine activité. Avec cinquante années de ce régime, la manufacture devient un hospice d'invalides; c'est ce qui est arrivé. Les cent meilleures places sont occupées par les individus qui lui rendent le moins de services. Encore quelques années et la manufacture n'aura plus de produits à présenter sans avoir rien réduit de ses dépenses. »

Le rapporteur constate ensuite que « depuis dix ans l'art de la fabrication n'a fait aucun progrès, ce qui tient, non seulement à cette organisation défectueuse qu'il vient de signaler, mais aussi, et surtout, au changement de direction, l'administration actuelle n'étant qu'une *simple surveillance*. Tant que la manufacture n'aura pas un chimiste pour directeur, on doit s'attendre qu'elle dégénérera de plus en plus ; et ce chimiste ne devra pas borner ses travaux à la fabrication de la porcelaine, il sera, en outre, tenu de faire des essais sur les poteries et les verreries; ces deux industries sont encore dans l'enfance, et il importe de les en faire sortir [1]. Pour la comptabilité, il suffira d'un agent et d'un commis ».

En conséquence, il demande d'abord au ministre la suppression de plusieurs emplois et le renvoi de *cent cinquante-neuf* ouvriers, en accordant aux sexagénaires des pensions dont l'acquit n'entraînerait qu'à une dépense annuelle de 8,750 francs environ, et propose de nommer aux fonctions de directeur le citoyen Brongniart qui, « à une grande moralité, réunit les connaissances les plus étendues en chimie » ; l'emploi d'agent comptable et celui de commis seront donnés aux deux frères Salmon « dont *l'un est actuellement directeur* et l'autre travaille dans les bureaux de la direction. Quant au citoyen Hettlinger, le second directeur, on ne peut contester qu'il ne soit en quelque

1. Cette partie du rapport visait principalement l'industrie des faïences fines, ou *cailloutages*, dites *grès anglais*. La fabrication de ces faïences, établie à Douai peu d'années avant la Révolution, avait donné dans le principe des résultats assez satisfaisants, mais elle avait décliné sous l'influence des événements politiques; il s'agissait de la relever et de l'implanter définitivement en France afin de pouvoir lutter contre les manufactures anglaises qui avaient pris, surtout depuis le traité de commerce de 1787, une importance considérable, et dont les produits, de beaucoup supérieurs sous le rapport de la solidité et de l'hygiène aux faïences à émail stannifère, étaient vendus de 50 à 60 0/0 meilleur marché que la porcelaine.

sorte le créateur de la Manufacture de Sèvres [1], et il serait indigne du gouvernement de supprimer son emploi ; on ne pourrait le faire sans l'injustice la plus révoltante. Il est, d'ailleurs, accablé d'infirmités et cette suppression hâterait la fin de ses jours. Il convient donc de l'adjoindre au citoyen Brongniart ; ses travaux ne seront pas inutiles à la manufacture et il peut encore, par ses conseils, diriger la fabrication ».

« Voilà, dit-il en terminant, le plan que j'estime devoir être arrêté. Il satisfait d'une part les vœux d'une foule d'artistes qui ne cessent de réclamer l'établissement d'une école de poterie et de verrerie; de l'autre, il maintient la fabrication de la porcelaine pour tout ce qui peut tendre aux progrès de cet art. Cette fabrication sera, à la vérité, peu considérable, mais en la maintenant, on ne se propose que d'en faire un objet d'émulation pour les manufactures particulières. Ce plan diminue aussi les charges du trésor public et il assure le sort des vieux artistes à qui leur grand âge ne permet plus de travailler. Au lieu de 300,000 francs, on ne payera plus que 104,000 francs environ... »

Ainsi que nous l'avons dit, Lucien Bonaparte accepta, sans y apporter aucune modification, les conclusions de ce rapport qui changeait de fond en comble une organisation datant d'un demi-siècle et signa immédiatement les arrêtés qui en étaient la conséquence. Brongniart reçut le 25 floréal (14 mai) la lettre qui l'appelait

1. Sans vouloir diminuer en quoi que ce soit le mérite très réel d'Hettlinger, nous devons constater que l'appréciation qu'en fait Costaz est fort exagérée et qu'il est absolument faux de dire « qu'il a été, en quelque sorte, le créateur de la manufacture ». Nommé inspecteur en 1785, en remplacement de Berthelin de Mauroy, Hettlinger, qui arrivait de Bayonne où il dirigeait l'exploitation des mines de cuivre du Baigorry, entra à Sèvres à une époque où la manufacture était en pleine prospérité et où les plus grandes difficultés, relativement à la fabrication de la porcelaine dure, avaient été surmontées, puisque c'est à la fin de 1783, c'est-à-dire deux ans avant son arrivée, qu'avaient été exposés à Versailles les deux grands vases si remarquables, à cerces de biscuit exécutées d'après les bas-reliefs de Boizot, et à montures de bronze ciselées par Thomire — (le Musée du Louvre possède un de ces deux vases, absolument irréprochable sous le rapport de la fabrication). — La vérité est que Hettlinger avait su par sa souplesse, sa bonhomie apparente et son habileté, se concilier les bonnes grâces de ceux dont sa situation dépendait, qu'ils fussent intendants de la maison du Roi ou ministres de la République, en même temps qu'il avait eu le talent de leur persuader qu'il était indispensable et que c'était à lui que la manufacture avait dû en grande partie son éclat. Sa correspondance, sous ce rapport, est des plus curieuses. — Il était né à Winterthur, près Zurich, et mourut à Sèvres le 26 vendémiaire an XII.

à la tête de la manufacture, mais, avant d'entrer en fonctions, il voulut faire établir le bilan de la manufacture et demanda un inventaire que les directeurs, avec une confiance et une candeur qui désarment toute critique, et malgré les 225,201 francs dus au personnel et aux fournisseurs[1], et sur lesquels il leur eût été impossible de payer quoi que ce soit, ne craignirent pas d'accompagner d'une lettre dans laquelle ils se décernaient des éloges qu'ils croyaient certainement avoir mérités, et qu'ils terminaient ainsi : « La direction doit espérer, citoyen ministre, que, d'après ce tableau, vous serez content de la situation de la manufacture, *qui n'a jamais été plus satisfaisante*[2]. » Il faut avouer qu'ils n'étaient guère difficiles, mais il est vrai de dire aussi que, à part un changement de position assez pénible pour leur amour-propre, puisque de directeurs qu'ils étaient ils descendaient, l'un, au rôle de simple agent comptable, et l'autre, à celui d'administrateur adjoint, ils n'avaient pas trop à se plaindre de la nouvelle organisation, leurs appointements étant maintenus au même chiffre que ceux de l'administrateur, c'est-à-dire à 6,000 francs par an.

Il n'en était pas de même, malheureusement, des ouvriers et des artistes : sur les cent cinquante-neuf licenciés, dix-neuf seulement avaient droit à la pension ; les *cent trente* autres étaient mis brutalement à la porte sans qu'on leur donnât, non pas une indemnité, à laquelle cependant ils auraient eu droit, mais même la plus petite somme sur ce qui leur était dû pour quatorze mois de traitement en retard. Et ce qu'il y avait de particulièrement pénible pour beaucoup d'entre eux, c'est qu'ils étaient depuis bien plus longtemps à la manufacture que plusieurs de ceux qui étaient pensionnés et qui conservaient, de ce chef, la jouissance du logement et du jardin qui leur avaient été concédés ; mais il leur manquait quelques mois, ou même quelques semaines seulement, pour avoir atteint leur soixantième année, et le règlement était formel. Tel était, entre autres, le pauvre Troyon, le grand-père du célèbre peintre, qui adressa, bien inutilement, du reste, au ministre la lettre suivante, si touchante dans sa naïveté, et à laquelle nous croyons devoir conserver son incorrection de style et d'orthographe :

1. 180,139 francs aux artistes et ouvriers, et 45,062 francs aux fournisseurs.

2. D'après leur évaluation, la manufacture possédait en magasin et dans les ateliers pour 947,761 fr. 20 de porcelaines décorées ou en cours d'exécution (nous verrons plus loin quelle en était la valeur réelle) et il était dû par le gouvernement, la Cie Lemercier et différents « particuliers », une somme de 358,101 francs.

Le citoyen Troyon, *abitans de la commune de Sèvres au citoyen ministre de l'Intérieur.*

Citoyen ministre,

Je suis âgé d'environs soixante ans et employé trente-deux ans dans la manuacture des porcelaine de Sèvres en qualité de répareur pâte tendre.

Vu la nouvelle organisation ordonné par vous, après mon ancienneté, mon assiduité et mon talens dans cette partie et les produits de mes travaux constatés dans les registres des chefs d'atelliers, me donnait l'espoir d'être conservé dans le nombre des artistes ouvriers qui font partie actuellement de cet établissement.

Le sort, ou du moins j'aime à le croire, m'a porté dans le nombre des citoyens lissencier sans pansion quoi que des hommes d'œuvres qui n'ont que vingt ans de service jouisse d'une retraite.

Par cet évenement Malheureux pour moi, citoyen Ministre, Il est resté à ma charge un fils âgé de 19 ans[1]; j'ai sacrifié mon salaire pour lui donner une Education auquelle il a eu le bonheur de parvenir facillement, tant dans l'écriture, la Peinture que la Musique; ses progrès dans ces trois parties fesait ma consolation et lui préparait un heureux avenir. Cet espoir que je prenais plaisir à nourrir est tout à coup changé en une tristesse profonde, puis que je me vois réduit par ma suppression sans moyens de donner un état à mon fils.

Je vous demande, citoyen ministre, de me faire rendre ma place à la Manufacture ou de faire placer mon fils dans qu'elque Bureaux ou dans la Musique du Consulat pour la Clarinette.

C'est un père, c'est un fils qui réclament votre justice et qui l'attend de vous avec confiance.

Salut et Respect,

P.-F. Troyon.

Troyon, à Sevre, prest la Fontaine d'amour.

Nous pourrions reproduire un grand nombre de ces lettres, isolées ou collectives, peignant sous les plus sombres couleurs la misère des pauvres licenciés qui paraissent, au moins pour la plupart, avoir compris cependant que le ministre avait été forcé « de supprimer pour régénérer » et qui, loin de récriminer — et, certes, ils en auraient eu le droit — se bornaient à implorer des à-comptes, si faibles qu'ils soient, sur l'argent qui leur était dû, afin de pouvoir au moins subsister jusqu'au moment où ils leur serait possible de trouver du travail. Le ministre, de son côté, renvoyait lettres et pétitions à Brongniart en l'assurant « qu'il s'occupait des moyens de

1. Qui fut le père du peintre; il entra plus tard à la manufacture et, dès 1807, il figure, en qualité de doreur, parmi les artistes auxquels il était donné des travaux *en extraordinaire.*

venir à leur secours, qu'il allait aviser, etc. » Mais Brongniart, qui savait le peu de fonds que l'on devait faire sur de semblables engagements, tant de fois renouvelés inutilement, et qui n'était pas homme à se contenter, comme ses prédécesseurs, de vaines promesses, résolut, à quelque prix que ce fût, de faire cesser cet état de choses. Il commença par demander l'autorisation de vendre « d'après une estimation légale » plusieurs objets hors de service : « un vieux moulin qui servait autrefois à broyer les pâtes et qui pourrit dans un coin; environ un quintal de cuivre jaune peint en vert, façonné autrefois en fleurs artificielles; les instruments de la chapelle, consistant en un calice d'argent et quelques ornements d'église, etc. » Il y ajoutait même une *vieille jument poussive*. « La valeur en est faible, dit-il, mais au moins on n'aura plus à la nourrir. »

Comme on tardait un peu à lui répondre, il écrivit dix jours après (le 20 messidor) une lettre qui diffère singulièrement des lettres si craintives et si mesurées que le Ministère avait l'habitude de recevoir de la part de ses prédécesseurs et qui montre déjà ce que devait être bientôt cet administrateur ferme et éclairé, qui, pénétré de la responsabilité qui lui incombait, voulut toujours rester le seul maître dans la manufacture, et qui, pendant quarante-sept ans, sut résister avec autant de justice que de dignité aux prétentions exagérées et aux délations des artistes et des ouvriers, aussi bien qu'aux caprices des souverains ou aux exigences des ministres.

J'attends, avec l'impatience que me donne la vue de la misère des ouvriers et employés de la manufacture, la réponse aux propositions que j'ai eu l'honneur de vous faire dans ma lettre du 9 messidor pour procurer quelques fonds à cet établissement...

... La disette absolue d'argent où se trouve cette manufacture m'a fait chercher les moyens de lui procurer quelques fonds afin de pouvoir donner des à-comptes de 6 francs à ceux qui sont réduits à la dernière misère... Veuillez donc m'envoyer promptement l'autorisation. Les retards sont cruels et injustes vis-à-vis d'ouvriers auxquels il est dû quinze mois...

L'autorisation lui fut expédiée le jour même.

La liquidation de l'arriéré dû au personnel et le payement d'une multitude de petites dettes qui déconsidéraient la manufacture dans l'esprit du public et avaient fini par lui fermer tout crédit auprès des fournisseurs, paraissent, du reste, avoir été la principale préoccupation de Brongniart durant les premiers mois de son administration. Pour arriver à ce but, il obtint du ministre la faculté de vendre à l'encan une partie des porcelaines qui « encombraient » les magasins

et les greniers. A cet effet, il fit faire par « les cit. Lignereux et Coquille, marchands renommés d'objets de curiosité », une expertise qui diminua de plus de moitié le chiffre porté sur l'inventaire de Salmon et Hettlinger, mais à la suite de laquelle 26,000 francs de porcelaines « d'ancienne forme et qui n'auraient pu être vendues à Paris » furent immédiatement achetées *au comptant* par des négociants qui savaient en avoir à l'étranger un débit avantageux. On lui accorda, en outre, au Louvre, une salle où l'on fit aux enchères une vente publique qui dura du 25 fructidor au 8 vendémiaire et qui, tous frais payés, produisit une somme de 35,000 francs. Ces deux sommes ajoutées à celle de 15,000 francs qu'il avait pu, à grande peine, obtenir du gouvernement, furent exclusivement employées à solder une partie de ce qui était dû aux ouvriers et aux fournisseurs, et pendant un an, au moins, les plaintes cessèrent.

Ce n'est qu'en 1806 cependant qu'il put parvenir à éteindre les dettes que lui avaient léguées ses prédécesseurs et que l'administration consulaire, non plus que celle de l'Empire, ne voulurent jamais prendre à leur charge; on payait les pensions prévues dans le rapport de Costaz, mais tout l'arriéré, d'après la décision du ministre, devait être soldé, soit avec les faibles sommes qui rentraient sur les ventes faites à crédit antérieurement à l'an VIII, soit avec le produit de la vente des porcelaines fabriquées avant cette époque. Aussi Brongniart — et on le lui a quelquefois reproché bien à tort — se vit-il forcé de recourir plusieurs fois à ce moyen qu'il avait employé presque au lendemain de son arrivée à Sèvres, la vente aux enchères ou au rabais de ce qu'au ministère on appelait alors « les porcelaines d'une forme *gothique* et d'un goût qui n'était plus à la mode ». Une fois même, et quand la fabrication de la porcelaine tendre fut définitivement abandonnée, on fit vendre à vil prix et par tombereaux, tout ce qui restait de porcelaines blanches, même en *rebut*, dans les greniers et les sous-sols de la manufacture. Ces porcelaines, dont la plus grande partie avait été transportée en Angleterre, furent décorées plus tard et vendues par des marchands peu scrupuleux comme du *Vieux-Sèvres*. On en trouve aujourd'hui dans toutes les collections, principalement à l'étranger, et la fraude est d'autant plus difficile à constater, surtout pour des yeux peu exercés, que le *blanc* est bien véritablement de Sèvres.

Nous ne pousserons pas plus loin cette rapide esquisse d'une des pages les plus critiques de l'histoire de notre célèbre manufacture ;

son existence a été très souvent menacée depuis et elle a eu bien des mauvais jours à traverser, mais jamais elle ne fut aussi près de sa perte qu'à cette époque. Si elle fut sauvée, c'est, ainsi que nous l'avons dit, grâce à l'initiative énergique de Costaz et, surtout, grâce à la ferme et intelligente direction de Brongniart; c'est lui qui, avec un courage et une persévérance que l'on ne saurait trop admirer, et malgré les embarras financiers et l'inertie, pour ne pas dire l'hostilité gouvernementale, auxquels il se heurta dès le début, sut lui imprimer ce grand caractère d'école d'art céramique qui a rendu de si grands services à notre industrie nationale et qu'elle doit toujours conserver sous peine de n'avoir plus aucune raison d'être.

ÉDOUARD GARNIER.



LES

MOSAÏQUES DE BELLONI



Toutes les industries d'art protégées et subventionnées par l'État n'ont pas réussi au même degré; quelques-unes n'ont eu qu'une existence éphémère.

L'atelier de mosaïque florentine, créé aux Gobelins en 1662, a disparu après une courte durée sans laisser en France un seul élève; la fabrique de Belloni a subi le même sort, elle a vécu cependant plus longtemps que l'atelier de Megliorini; le Musée du Louvre, le Mobilier national et les collections particulières, possèdent quelques produits de cette manufacture dont nous allons rapidement esquisser l'histoire.

Vers la fin du siècle dernier un mosaïste de la fabrique pontificale du Vatican, nommé Belloni, né à Rome en 1772, vint à Paris. Nous ignorons dans quelles conditions spéciales de protection Belloni se mit à travailler, mais il est certain qu'il était protégé, comme le prouve la lettre suivante que nous avons trouvée dans les archives des Gobelins :

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR.

Paris, le 19 prairial, an 6e de la République française une et indivisible (7 juin 1798).

Le chef de la 4e division des bureaux du ministère de l'intérieur au citoyen Duvivier.

Je vous engage, citoyen, a écouter le citoyen *Belloni*, porteur de cette lettre. Il vient d'importer en France l'industrie de la mosaïque, et il paraît que le gouvernement est disposé à le favoriser. Y aurait-il moyen, comme le citoyen *Belloni* le

présume, de former son petit établissement dans quelque partie des bâtiments de la manufacture que vous dirigez? Voilà ce qu'il a besoin d'examiner et ce que je vous invite à lui faire connaître.

Salut et fraternité.

J. B. DUBOIS.

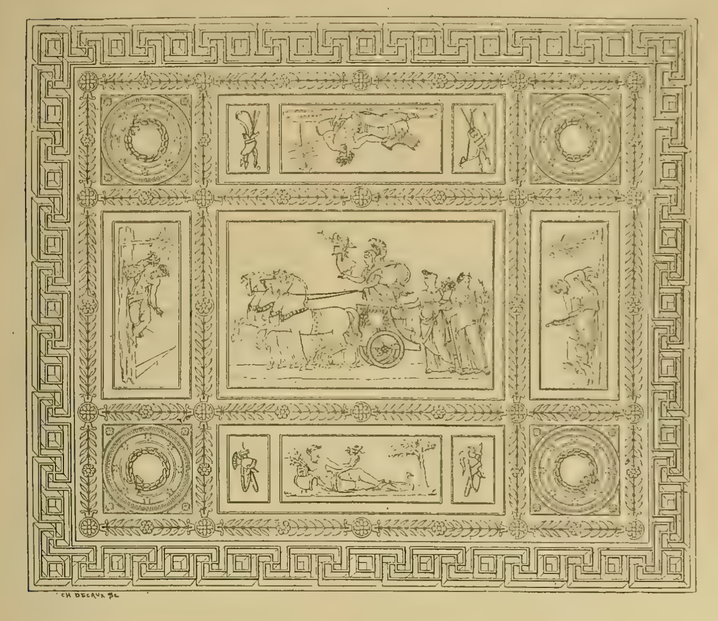
Duvivier était administrateur de la manufacture de tapis établie depuis 1623 à l'hospice de la Savonnerie, à Chaillot; le gouvernement avait conçu, en l'an IV, le projet de transférer l'établissement dans les bâtiments des Gobelins, mais la réalisation de ce plan ne fut opérée qu'en 1825. La réponse de Duvivier ne fut pas favorable, et l'atelier de Belloni fut successivement installé dans divers bâtiments de l'État, au collège de Navarre, dans une maison située rue de l'Université nº 296, puis aux Cordeliers.

Il est probable que dans les premières années, le fonctionnement de l'atelier ne fut pas assuré d'une façon très régulière, car en 1809 parut un décret d'organisation. Belloni a le titre de directeur avec trois mille cinq cents francs d'appointements ; il est tenu d'entretenir et d'instruire douze élèves, pour lesquels il reçoit tous les ans douze mille frans d'indemnité. L'apprentissage est de six ans et comme après trois ans les élèves peuvent travailler utilement, Belloni est tenu de fournir au gouvernement, pendant les trois dernières années de l'apprentissage, une certaine quantité d'ouvrages en mosaïque équivalant à une somme annuelle de douze mille francs. Le gouvernement, on le voit, ne s'engageait pas beaucoup, d'autant plus que le décret n'avait qu'une portée de six années, et que Belloni ne semble avoir eu que cinq élèves au lieu de douze. Parmi ces élèves, il y avait des sourds-muets comme dans l'école de gravure sur pierres fines, comprise dans le même décret.

Pendant la Restauration, Belloni intitula son établissement : *Manufacture royale de mosaïque de Paris, sous la protection spéciale du roi*, ce qui n'indique pas qu'il ait été l'objet d'une subvention. Cette protection spéciale ne semble pas lui avoir été accordée longtemps par le gouvernement de Juillet, car, à partir de 1832, les mosaïques ne figurent plus aux expositions des manufactures royales. M. Chevreul qui, dans sa longue carrière, a été en relations avec tant de personnes, a connu Belloni; il nous a raconté que le mosaïste était arrivé à la fortune, non en vendant des ouvrages, mais par d'habiles spéculations de terrains dans les environs de Paris.

Belloni a pratiqué tous les genres de mosaïque : la mosaïque de

pierres dures dite de Florence, qui est une incrustation; la mosaïque de marbre par cubes réguliers; la mosaïque d'émail. Le style est celui du temps, correct, mais froid; la technique est très soignée; les cubes sont passés à la meule et ajustés; la manière se rapproche de celle du Vatican, sans arriver cependant à l'imitation complète du tableau peint qui eut une si funeste influence sur la mosaïque.



MINERVE, L'ABONDANCE ET LA PAIX.

(Mosaïque de M. Belloni, au Musée du Louvre.)

Belloni était très habile dans ses manipulations de laboratoire; il colorait, paraît-il, les marbres blancs pour remplacer les marbres de couleur qui lui manquaient. On lui doit aussi, ce qui vaut mieux, la restauration de plusieurs mosaïques antiques découvertes à Lyon.

L'ouvrage le plus complet sorti des ateliers de Belloni se trouve au Louvre, dans la salle Melpomène; c'est une grande composition à compartiments, exécutée d'après le modèle du baron Gérard, peint par les frères Franque, élèves de David. Au centre, Minerve conduit un quadrige escorté par la Paix et l'Abondance; sur les quatre faces

le Nil, le Danube, le Pô et le Niémen, figurés à l'antique par des personnages couchés et appuyés sur des urnes, représentent les eaux conquises par les armées françaises.

Le motif est traité au moyen de cubes d'émail coloré et opaque et de cubes de marbre; la bordure est en pierres dures à la mode de Florence. M. de Clarac qui, comme tous les artistes de son temps, ne voyait dans la mosaïque et la tapisserie que des procédés pour reproduire les tableaux, fait un grand éloge de l'atelier de Belloni; il estime que la mosaïque du Louvre est égale à celles de la manufacture pontificale et supérieure aux ouvrages antiques; il pense que cette *peinture en mosaïque* prouve que l'art de la mosaïque est, grâce à Belloni, naturalisé en France, et qu'on pourra maintenant, à Paris comme à Rome, « reproduire les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres et perpétuer le souvenir de leur talent dans des copies fidèles et qui résisteraient mieux au temps que les productions de la peinture ». L'espoir de M. de Clarac ne s'est heureusement pas réalisé; la manufacture actuelle de mosaïque est dirigée dans un sens absolument opposé; elle a, dès son origine en 1877, proscrit la reproduction des tableaux.

Dans la rotonde qui précède la galerie d'Apollon, on voit également de Belloni une mosaïque de marbre en huit compartiments, avec des courses de char en grisaille.

Pour donner une idée exacte des autres produits de la manufacture et permettre aux musées et aux amateurs de reconnaître les objets qu'ils détiennent, nous copions quelques descriptions sur les textes mêmes de Belloni :

Une cheminée de 6 pieds de long, en granit oriental gris, ayant une frise et des montants en mosaïque (façon antique), composés d'arabesques et d'oiseaux; les têtes représentent deux mufles de lion en camaïeu. Les bronzes sont faits par M. Thomire.

Une table de 2 pieds 6 pouces de diamètre, ayant dans le centre une mosaïque (façon antique), représentant la copie des colombes du Capitole; le fond de la table est en malachite, avec un bandeau de brocatelle.

Une autre table de 2 pieds 6 pouces de diamètre. Tout le fond est en lapis-lazuli, ayant un bandeau composé de six mosaïques (façon de Florence) et six pierres figurées dites de Florence; les mosaïques représentent des caricatures de Callot.

Une commode de 6 pieds de long en bois d'ébène, ayant une frise, deux têtes et deux panneaux en mosaïque, dite de Florence, représentant six oiseaux sur des branches d'arbres, avec des ornements d'architecture en incrustations de pierres fines; et quatre colonnes en albâtre oriental, le tout garni de bronze doré.

Un petit guéridon de 22 pouces de diamètre en marbre noir, ayant dans le centre un chien, une bande en albâtre oriental, au milieu de laquelle sont quatre papillons; les sujets sont en mosaïque façon antique.

Une petite boite à odeur montée en or, ornée de turquoises avec une mosaïque représentant les colombes dites du Capitole.

Mosaïques pour bijoux tels que bagues, clefs de montre, tabatières, etc.

Un meuble dit cabinet, en ébène, de 5 pieds de large sur 7 de haut, ayant une frise, deux têtes en mosaïque dite de Florence et deux panneaux en mosaïque façon antique, représentant deux bacchantes d'Herculanum; il est en outre décoré de quatre pilastres en albâtre oriental, garnis de bronzes dorés.

Une cheminée en cipolin antique à consoles galbées, ornée de deux panneaux en mosaïque fine et d'un grand médaillon orné représentant l'enlèvement de Proserpine.

Une pendule en rouge antique, ornée d'une cuvette remplie de fleurs en mosaïque, avec bronzes dorés.

Une pendule en porphyre égyptien, ornée d'une petite mosaïque : le renard dévorant un faisan.

Une table pour console en jaune de Sienne, incrustée de lapis-lazuli; dans le centre, le portrait de S. M. Charles X, entouré des emblèmes de la royauté et de branches d'oliviers.

Un meuble servant de bureau, de secrétaire ou de garde-bijoux. Sa forme rappelle le style des arts de l'époque de François Ier. Il se compose de treize plaques de mosaïque, cinq d'incrustations, dix colonnes d'albâtre oriental, neuf lamées coquilles, dix plaques de lapis-lazuli et quatorze de malachite, le tout de différentes grandeurs, encadré et monté en bronze doré.

Un tableau rond en mosaïque, dite façon antique, de 33 centimètres de diamètre, imitant le camée sardoine onix. Il représente la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras. Demi-figure d'après le tableau de Raphaël dit la Vierge de Saint-Sixte.

Un devant d'autel de 1^{m},55 de long sur 0^{m},70 de large. Il est exécuté en marbre blanc et représente des arabesques sur fond colorié imitant l'albâtre (style de la mosaïque de Florence).

Un petit tableau en mosaïque, façon antique, représentant un bouquet de fleurs sur fond blanc.

Nous en passons et non des meilleures.

GERSPACH.



COURRIER
DE
L'ART ANTIQUE

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)



Je ne sais si l'archéologie est destinée à connaître jamais les *vaches maigres* de l'Écriture et si le jour doit venir où quelque infortuné voyageur, parcourant l'Asie Mineure ou l'Archipel, sera trop heureux de copier un fragment d'épitaphe inédite sur une stèle que ses prédécesseurs auront dédaignée. Mais si cette heure fâcheuse doit sonner, il faut croire que c'est dans un avenir très lointain, à en juger par l'abondance vraiment prodigieuse des découvertes qui viennent chaque année enrichir les dossiers de la science et encombrer la mémoire des archéologues.

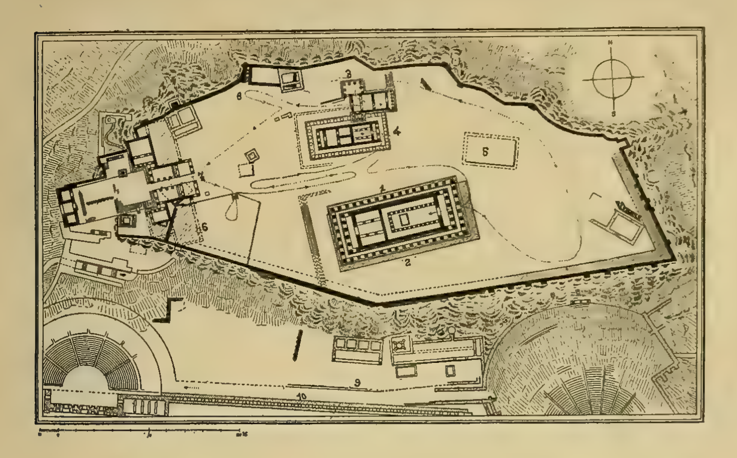
Et quel temps fut jamais plus fertile en miracles?

Tout en examinant de plus près quelques-unes des œuvres d'art qui ont été déterrées ou publiées — ces deux modes d'exhumation sont également en

1. Voy. *Gazette des Beaux-arts,* 2e période, t. XXXIII, p. 413 ; t. XXXIV, p. 239 ; t. XXXV, p. 331.

honneur — dans ces derniers temps, passons rapidement en revue les travaux archéologiques commencés ou poursuivis en 1887.

L'Acropole d'Athènes vient en tête, avec une riche moisson due aux fouilles entreprises par le gouvernement grec depuis 1884 et poussées avec énergie par l'éphore général des antiquités, M. Cavvadias. La région explorée est celle qui s'étend entre l'Érechthéion et le Parthénon d'une part, l'Érechthéion et les Propylées de l'autre. Dès 1886, M. Dœrpfeld, architecte allemand au service du gouvernement grec, et qui vient d'être nommé, en remplacement de M. Petersen, directeur de l'École allemande d'Athènes, avait reconnu et



PLAN DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES D'APRÈS LES FOUILLES RÉCENTES.

1. Parthénon de Périclès.
2. Restes de la construction de Cimon.
3. Erechthéion.
4. Ancien temple d'Athéna.
5. Autel d'Athéna.
6. Enceinte d'Artémis Brauronia.
7. Propylées.
8. Escalier.
9. Temple d'Esculape.
10. Chemin de l'Acropole.

relevé les fondations de l'ancien Parthénon, brûlé en 490 par les Perses[1]. On considérait à tort comme prouvé qu'avant les guerres médiques l'emplacement du Parthénon actuel avait été occupé par un grand temple élevé du temps des Pisistratides, et que ce temple, encore inachevé, avait été détruit par les Perses lorsqu'ils se rendirent maîtres d'Athènes. Ses colonnes de marbre et son architrave auraient été employées comme matériaux par Thémistocle lors de la reconstruction hâtive du mur septentrional de l'Acropole et les fondations, respectées par l'incendie, auraient servi de base à la réédification du Parthénon de Périclès.

1. Cf. *Mittheilungen des deutschen Instituts in Athen*, t. X, p. 275-277; t. XI, p. 25, 337; Bötticher et Belger, *Philologische Wochenschrift*, 1er. 8 et 15 janvier 1887; *Antike Denkmæler*, 1886, pl. I et II. Consulter aussi l'ouvrage tout récent de M. Boetticher, *Die Akropolis von Athen*, Berlin, 1887.

Cette hypothèse soulevait toutefois plusieurs objections. Les tambours de colonnes en marbre encastrés dans le mur septentrional de l'Acropole ne peuvent guère avoir appartenu au même monument que les fragments d'architrave en calcaire du Pirée conservés au même endroit. Outre la différence des matériaux, on remarquait que les tambours sont inachevés, tandis que l'architrave est tout à fait terminée et même revêtue de sa décoration polychrôme. D'autre part, des considérations techniques tendaient à prouver que la construction, dont les soubassements se voient sous le Parthénon de Périclès, devait être contemporaine du mur méridional de l'Acropole, mur qui, d'après le témoignage des auteurs anciens, date seulement de l'époque de Cimon. Enfin, on pouvait s'étonner que les Athéniens, dans le long intervalle entre les guerres médiques et Périclès, n'eussent point songé à rebâtir leur grand temple d'Athéna [1].

Tous ces problèmes ont été résolus d'un coup par la découverte d'un grand édifice, dont Beulé ne soupçonnait même pas l'existence, entre le Parthénon et l'Érechthéion. Dans l'intervalle qui sépare ces deux temples, et tout auprès du second, s'étend un plateau rectangulaire large de 22 mètres et long de 45, où l'on plaçait jusqu'à présent l'enceinte sacrée d'Athéna Polias. Cette terrasse se compose de plusieurs murs dont les intervalles sont remplis de terre. M. Dœrpfeld a reconnu que ces murs ne sont autre chose que les restes d'un grand temple qui ne peut différer du vieux temple d'Athéna, souvent mentionné par Hérodote et brûlé en 490 par les Perses. Ce temple, objet de fouilles minutieuses pendant l'été de 1886, était un périptère de 6 colonnes sur 12, auquel s'adapte admirablement l'architrave en pierre calcaire encastrée dans le mur septentrional de l'Acropole. De nombreux tambours de colonnes, en calcaire également, ont été découverts sur place; ce fait prouve que les tambours en marbre précédemment signalés n'appartenaient pas à cet édifice.

Après la destruction, par les Perses, de l'ancien temple en calcaire [2], Cimon commença plus au sud, à la place du Parthénon actuel, une construction nouvelle qui devait être colossale. Elle ne fut pas achevée, sans doute à cause de l'exil de ce grand citoyen et des troubles politiques qui suivirent. C'est à ce temple, resté à l'état d'ébauche, qu'appartiennent les tambours en marbre pentélique, encastrés depuis dans le mur de l'Acropole. Lorsque le trésor des Alliés fut transporté à Athènes, Périclès reprit la construction du Parthénon sur un plan modifié et l'acheva grâce à Ictinus et à Phidias.

Dans les *Antike Denkmæler*, publication in-folio qui succède aux *Monumenti dell' Instituto*, M. Dœrpfeld a publié le plan et la restauration du vieux temple d'Athéna. La toiture et les métopes seules étaient en marbre blanc, le reste en calcaire poreux. La cella était partagée en trois nefs par deux

1. Nous suivons le lumineux exposé de M. Dœrpfeld, *Mittheilungen*, t. X, p. 275 et suiv.

2. M. Dœrpfeld a prouvé que ce vieux temple avait été reconstruit après les guerres médiques et que son opisthodome continua à servir de trésor même après l'achèvement du Parthénon (*Mittheil.*, t. XII, p. 39). Nous savons par Xénophon que cet édifice fut détruit par le feu en 406 (ὁ παλαιὸς ναὸς τῆς 'Αθηνᾶς ἐνεπρήσθη, *Hellen.*, I, 6). Ce texte avait été, jusqu'à présent, appliqué à l'Érechthéion, qui n'était pas encore terminé en 408. Le temple incendié fut reconstruit et Pausanias le vit encore debout au IIe siècle ap. J.-C.

rangées de colonnes; l'opisthodome contenait deux salles ou *trésors* pour la garde des objets précieux. Les principaux éléments de cette intéressante restauration ont été retrouvés par MM. Cavvadias et Dœrpfeld au cours des fouilles qu'ils ont dirigées depuis deux ans.



STATUETTE D'ATHÉNA EN BRONZE DORÉ

découverte sur l'Acropole d'Athènes.

Ce n'est que maintenant que l'on commence à reconnaître l'importance des travaux accomplis par Cimon sur l'Acropole. Il n'a pas dépendu de lui, après en avoir assuré la défense par de puissantes murailles, d'y élever les superbes édifices dont la construction était réservée à Périclès. Du moins a-t-il déblayé le terrain et préparé la besogne glorieuse de ses successeurs.

Les ruines des temples détruits par les Perses, qui n'étaient pas en marbre, les fragments de sculptures et d'ex-voto mutilés par les envahisseurs, ne pouvaient être réparés et ne répondaient plus, d'ailleurs, aux exigences du goût accrues par les progrès rapides de l'art. On s'en servit pour la construction des murs, mais sans les dissimuler, comme pour rappeler sans cesse aux Athéniens les vieux monuments de leur passé, contemporains de leurs victoires sur les Perses. Dans le mur du nord, on a même conservé aux épistyles,



TÊTE ARCHAÏQUE DE BRONZE
découverte sur l'Acropole d'Athènes.

aux triglyphes, aux métopes du temple d'Athéna la situation respective qu'ils occupaient dans l'édifice saccagé. C'est grâce à ces nombreux matériaux que le plateau de l'Acropole put être régularisé et aplani : inscriptions et statues mutilées, témoins de l'ancienne gloire d'Athènes, devinrent comme les supports de sa nouvelle splendeur. Qui songerait à en faire un reproche à Cimon? Ce n'est point au ve siècle av. J.-C. qu'il pouvait être question de conserver dans un musée, comme des reliques, des statues sans têtes, des inscriptions morcelées. Mais je me trompe, c'est bien un musée que le sol de l'Acropole qui reçut alors tous ces précieux fragments, et qui a commencé de les rendre à notre curiosité dans l'état même où ils ont été ensevelis par Cimon ! A cette époque, comme on n'employait pas la chaux dans les constructions,

les marbres mutilés n'ont pas été portés au four; on n'avait d'ailleurs aucun intérêt à réduire en poussière les moellons poreux du Pirée; aussi peut-on espérer, en rapprochant ces fragments, recueillis avec un soin religieux, pouvoir reconstituer avec le temps bien des œuvres importantes. L'Acropole



TÊTE ARCHAÏQUE DE MARBRE

découverte sur l'Acropole d'Athènes.

antérieure aux guerres médiques est peut-être destinée à être plus exactement connue de nous que celle de Périclès, où les Byzantins, les Vénitiens et lord Elgin ont passé.

La tâche des archéologues ressemble parfois à un *jeu de patience :* ils ont à combiner les *disjecta membra* que la pioche des fouilleurs rend à la lumière

et l'idée d'un rapprochement heureux est pour eux une satisfaction voisine d'un triomphe. Le triomphateur de l'année est un jeune savant d'origine autrichienne, M. Studniczka, auquel nous devons déjà d'excellentes recherches sur l'*Artémis Brauronia* de Praxitèle, sur le costume des Grecs et les commencements de leur céramique. M. Studniczka a réussi à reconstituer plusieurs statues, dont les fouilles antérieures avaient fait connaître des fragments : nous signalerons en particulier une femme debout de style archaïque [1] et une réplique partielle, admirablement travaillée, de l'Hermès attachant sa sandale, motif célèbre dont une des meilleures copies antiques se voit au Louvre [2]. Celle de l'Acropole n'est qu'une esquisse, mais dont la condition inachevée est singulièrement instructive pour la connaissance des procédés techniques de la sculpture chez les Grecs. La tête, qui a été récemment découverte, est presque achevée et porte tous les caractères de l'art de Lysippe. Une inspiration plus heureuse encore a permis à M. Studniczka [3] de reconstituer en partie le fronton du vieux temple d'Athéna dont il a été question plus haut. Dès 1863, en construisant le petit Musée de l'Acropole, on avait découvert une magnifique tête archaïque de Minerve [4]; en 1882, on trouva devant la façade orientale du Parthénon un fragment d'une Minerve colossale (la partie gauche du torse avec l'égide), peint des plus vives couleurs. M. Studniczka s'est aperçu le premier que la tête de 1863 s'adapte exactement au torse de 1882 : la juxtaposition de ces sculptures offre l'image d'une déesse s'élançant au combat, dans une attitude mouvementée et presque violente. Comme la tête est inclinée, c'est que l'ennemi qu'elle attaque est déjà terrassé; or, les mêmes fouilles de 1882 ont précisément donné des fragments assez nombreux qui ne peuvent appartenir qu'à trois ou quatre figures d'hommes nus. Ce sont les Géants! Le travail des fragments, inachevés sur le revers, prouve que la composition était adossée à un mur; d'où l'hypothèse très naturelle et presque la certitude que nous avons là le reste d'un des frontons du vieux temple d'Athéna, représentant la victoire de la Déesse Vierge sur les ennemis des Olympiens. Ajoutons que les proportions des figures, comparées à celles du fronton restitué par M. Dœrpfeld, confirment merveilleusement la belle découverte de M. Studniczka.

Entre l'Érechthéion et les Propylées, les fouilles ont donné de nombreux objets en métal; l'on est en droit de penser que cet emplacement est celui du magasin des bronzes ou *chalcothèque*, dont il est plusieurs fois fait mention dans les textes épigraphiques. Tout près de l'Érechthéion, au mois de mars 1887, on a trouvé une Athéna en bronze doré, formée de deux plaques travaillées à jour et réunies par des rivets [5] : la déesse s'avance, armée de l'égide autour de laquelle s'enroulent des serpents. Comme les deux plaques ont été travaillées séparément, l'aspect de cette étrange statuette, unique

1. *Mittheilungen des d. Institutes,* t. XI, pl. IX, nº 2. Le torse, seul connu jusqu'à présent, a été gravé dans les *Monuments figurés* de Le Bas, pl. 2, nº II.

2. *Mittheilungen,* t. XI, pl. IX, nº 1; cf. Fröhner, *Notice de la sculpture antique,* p. 210, nº 183 (Salle des Caryatides, au milieu).

3. *Mittheilungen,* t. XI, p. 185, et pl. à la p. 187.

4. Gravée dans Baumeister, *Denkmæler des klassischen Alterthums,* t. I, p. 338.

5. 'Εφημερὶς ἀρχαιολ., 1887, pl. IV, p. 31-34 (Staïs). La hauteur n'est que de $0^m,37$.

jusqu'à présent dans son genre, n'est pas le même suivant le côté dont on la regarde. Les formes en sont extrêmement élancées et grêles; le style, comme la facture, dénotent une époque antérieure aux guerres médiques, antérieure même peut-être au milieu du VIe siècle avant notre ère.



STATUE ARCHAÏQUE DE MARBRE

découverte sur l'Acropole d'Athènes.

Cet art grec archaïque, que nous commençons seulement à entrevoir dans son ensemble, excite à chaque instant notre surprise par l'étonnante variété de ses créations. Il y a cinquante ans, lorsqu'on ne connaissait guère que l'Apollon de Ténéa et les frontons d'Égine, à la Glyptothèque de Munich, les archéologues n'hésitaient pas à préciser, dans quelques formules, les caractères de l'art grec avant Phidias. Aujourd'hui que nos richesses sont presque

embarrassantes par leur nombre, les affirmations dogmatiques ne sont plus de mise. A côté de figures élégantes jusqu'à la gracilité, en voilà de trapues jusqu'à la lourdeur; à côté du sourire niais dit *éginétique*, voilà l'air sévère et même renfrogné; à côté des types de convention, voilà les physionomies



STATUE EN MARBRE DE VÉNUS

découverte à Épidaure.

individuelles et les portraits. Comme nos sources littéraires laissent beaucoup à désirer, il faudra du temps avant qu'un peu de lumière se fasse dans le chaos des anciennes écoles. La Grèce est si petite, les communications y ont toujours été si actives, qu'on ne peut guère admettre des écoles locales isolées, sans influence les unes sur les autres. En pleine Béotie, au sanctuaire d'Apollon Ptoos, M. Holleaux a découvert des sculptures qu'on jurerait avoir été exhumées sur l'Acropole d'Athènes. Une bien curieuse tête de bronze avec

moustaches, découverte sur l'Acropole [1], rappelle d'une manière frappante une tête de marbre provenant de Meligou dans le Péloponnèse qui a été publiée et commentée par M. Brunn [2]. Les rapprochements sont malheureusement un peu difficiles à faire à cause de la multiplicité des publications :



BUSTE EN MARBRE D'EUBOULEUS, PAR PRAXITÈLE,
découvert à Éleusis en 1884. — Musée d'Athènes.

il serait bien digne d'un Mécène ou d'une Académie savante d'entreprendre un recueil général des sculptures grecques archaïques, reproduites par l'héliogravure, en s'arrêtant à l'époque de Phidias.

1. 'Εφημ. ἀρχαιολογική, 1887, pl. III, p. 43-48; *Les Musées d'Athènes*, 2[e] livr., pl. XV (Sophoulis). La tête est de grandeur naturelle.
2. Brunn, *Mittheilungen des d. Institutes*, t. VII, pl. VI, p. 112.

Nous avons déjà signalé dans la *Gazette* des spécimens de quelques sculptures attiques de l'ancien style; ne pouvant faire connaître ici toutes les découvertes nouvelles, nous nous contenterons d'attirer l'attention sur deux œuvres importantes. C'est d'abord une tête de femme trouvée en 1882 sur l'Acropole, d'une expression sévère et majestueuse, un des chefs-d'œuvre de l'art archaïque [1]; puis une statue du genre des vieilles idoles en bois, *xoana*, trouvée également sur l'Acropole en 1886 [2]. Vêtue d'un long chiton collant et d'un court himation serrés à la ceinture, cette jolie figure appartient aux dernières années de l'époque archaïque, où la forme du *xoanon* n'était plus qu'une tradition et non plus l'effet de l'impuissance des artistes. Le travail en est fort habile et l'éclat du marbre est rehaussé par une vive décoration polychrôme, en particulier par des spirales vertes sur le vêtement. C'est sans doute l'image d'une jeune fille, placée sur l'Acropole d'Athènes comme ex-voto.

Les découvertes de l'École française d'Athènes au temple d'Apollon Ptoos près d'Akraephiae ont continué à faire l'objet des publications de M. Holleaux dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* [3]. Comme les sculptures de cette provenance sont toutes, bien qu'inégalement, archaïques, elles donnent lieu à des études très curieuses sur le développement des types plastiques dans la statuaire grecque. Parmi ces trouvailles récentes, il y a deux chefs-d'œuvre : un torse d'Apollon avec sa tête [4], en marbre de Paros, peut-être de travail éginétique, à coup sûr la plus belle pièce de la série déjà nombreuse dont elle fait partie, et une tête de femme [5] avec haut diadème, orné de dessins polychrômes, ressemblant étonnamment à une autre tête féminine récemment découverte à Éleusis [6]. Est-ce une Athéna? Est-ce une prêtresse? C'est la même question qui revient toujours et dont la solution n'est pas plus avancée aujourd'hui qu'il y a deux ans [7].

Les fouilles de l'École américaine d'Athènes à Sicyone et à Thoricos, celles de l'Institut allemand à Dimini près de Volo, de l'École française au Pirée, présentent surtout un intérêt archéologique et ne doivent pas nous retenir ici [8]. Un Anglais, M. Théodore Bent, a dirigé d'importantes recherches dans l'île de Thasos et découvert une porte triomphale d'époque romaine : ces travaux, sur lesquels les renseignements précis font encore défaut, doivent être incessamment continués. Plus importantes et plus fécondes pour l'histoire de l'art ont été les fouilles qu'un membre de notre École d'Athènes, M. Fougères, a conduites récemment sur l'emplacement de Mantinée. L'auteur n'en a point encore publié les résultats, mais un compte rendu provisoire, inséré dans le *Messager d'Athènes* et déjà plu-

1. *Les Musées d'Athènes*, 2e livr., pl. XIII (Sophoulis).
2. *Même recueil*, pl. X. La hauteur dépasse un mètre.
3. *Bulletin*, t. XI (1887), pl. VII, VIII, X, XIII, XIV; p. 1, 177, 275, 354.
4. *Ibid.*, pl. XIV.
5. *Ibid.*, pl. VII.
6. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1883, pl. V, 2, et p. 95.
7. Cf. notre premier article dans la *Gazette*, t. XXXIV, p. 424.
8. Voy. notre *Chronique d'Orient* dans la *Revue archéologique*, 1887, II, p. 69-108.



STATUE DE BRONZE

découverte à Rome en 1885.

sieurs fois réimprimé [1], nous permet d'appeler l'attention sur les principales découvertes de cette campagne. Le théâtre de Mantinée a été déblayé en partie, l'emplacement de l'agora déterminé et l'on a mis au jour les portiques qui l'entouraient. M. Fougères a reconnu une rue partant du centre de la ville et aboutissant à l'une des portes : le dallage porte encore la trace du passage des chars. Les morceaux de sculpture les plus importants ont déjà été transportés au Musée d'Athènes. On signale notamment une stèle archaïque représentant une jeune femme de grandeur presque naturelle, debout et tenant dans la main droite une feuille et une fleur, objets d'ailleurs difficiles à distinguer; c'est un beau travail du commencement du ve siècle. Mais la découverte capitale est celle d'un grand bas-relief comptant neuf personnages, sculptés sur trois panneaux de marbre, qui représente la lutte musicale d'Apollon Citharède et du satyre Marsyas. Entre les deux concurrents se tient l'esclave, coiffé du bonnet phrygien et armé du couteau recourbé, qui doit bientôt écorcher le satyre. Les Muses, arbitres du concours, accompagnent Apollon et tiennent dans leurs mains des instruments de musique et des manuscrits (*volumina*).

Cette œuvre d'art est mentionnée par un texte ancien. Voici, en effet, comment s'exprime Pausanias [2] : « Il y a à Mantinée un temple double qui est divisé par un mur à peu près vers la moitié. D'un côté est une statue d'Esculape, œuvre d'Alcamène; l'autre moitié est consacrée à Latone et ses enfants. C'est Praxitèle qui a fait leurs statues, dans la troisième génération après Alcamène; sur le soubassement qui les porte on a représenté une Muse et Marsyas jouant de la flûte. » Le texte de Pausanias est sans doute légèrement altéré; il faut lire *les Muses*, Μοῦσαι, mais il n'est guère douteux que le bas-relief signalé ne soit celui qu'a retrouvé M. Fougères. Pausanias ne dit pas que ce bas-relief soit aussi de Praxitèle et la formule dont il se sert n'implique pas nécessairement cette hypothèse. C'est à M. Fougères qu'il appartient de faire connaître la belle composition qu'il a découverte; nous avons eu le plaisir d'en voir la photographie entre ses mains et nous estimons que c'est une des œuvres les plus charmantes dont les fouilles de notre École d'Athènes aient encore enrichi les musées grecs [3].

S'il faut en croire une ingénieuse conjecture de MM. Furtwængler et Benndorf, le Musée d'Athènes posséderait aujourd'hui une sculpture originale de Praxitèle, digne de faire pendant au groupe d'*Hermès et Dionysos* du même artiste, conservé dans le musée Zingros à Olympie. Nous avons fait repro-

1. Par exemple dans le *Temps* du 13 octobre et la *Chronique des Arts* du 5 novembre 1887. Voy. aussi les *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, séance du 11 novembre 1887, et la *Classical Review*, 1887, p. 317.

2. Pausanias, Ἀρκαδικά, VIII, 9.

3. On pourra comparer ce bas-relief à une peinture de vase représentant Apollon et Marsyas qui a récemment été publiée par l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική (1886, pl. I, p. 1, article de M. Staïs) et que nous avons fait reproduire ici en tête de page. Le vase, à figures rouges, provient de la Crète. Marsyas est assis, jouant de la flûte; Minerve armée l'écoute avec attention. Derrière Minerve est Apollon, au moment d'entrer en scène; derrière le satyre est Artémis, la sœur d'Apollon, portant la torche symbolique, vêtue d'une longue étoffe transparente ponctuée d'étoiles.

duire ici, d'après l'*Éphéméris archéologique* d'Athènes [1], l'admirable tête en marbre dont il s'agit. Voici, en résumé, les considérations qu'on peut faire valoir pour attribuer ce chef-d'œuvre à Praxitèle. Il a été découvert à Éleusis en 1884, au cours des fouilles de la Société archéologique, dans le voisinage d'autres fragments de sculpture et d'une dédicace à Eubouleus. Cet Eubouleus, nommé aussi Euboulos, c'est-à-dire *celui qui porte bon conseil, le bienveillant*, est un héros assez mal connu du culte d'Éleusis [2]. Suivant les uns,



BAS-RELIEF DE STYLE GREC

découvert à Rome.

c'était un frère de Triptolème, qui serait mort à Éleusis; selon d'autres, c'était le porcher dont le troupeau avait été englouti par la terre lors de l'enlèvement de Coré. Quoi qu'il en soit, c'est bien une divinité chthonienne et souterraine, dont la conception répond d'une part à l'idée de la fécondité du sol — c'est la conception primitive — de l'autre à celle de la mort et du royaume

1. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1886, pl. X, avec un article de M. Philios, p. 257; cf. Benndorf, dans l'*Anzeiger* de l'Académie de Vienne, 16 novembre 1887.

2. Voy. le bel article de M. Foucart, *Le culte de Pluton dans la religion éleusinienne*, publié dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1883, p. 400.

infernal. Un lexicographe grec, Hésychius, identifie Eubouleus à Pluton, dont le nom, bien connu comme celui d'une divinité infernale, est apparenté étymologiquement au mot *ploutos* signifiant richesse. Eubouleus est donc, comme l'on dit, un *doublet* mythologique de Pluton et son nom est un euphémisme, pareil à celui qui a fait des Furies les *Euménides*, c'est-à-dire « les déesses bienveillantes ». La légende le représentait comme un tout jeune homme, la religion le transforma en dieu infernal : de là le caractère rêveur et sombre si merveilleusement exprimé par l'art dans la tête découverte à Éleusis. Le voisinage d'une dédicace à Eubouleus lève les derniers doutes : c'est bien une tête de ce dieu que nous avons sous les yeux.

Or, il existe à Rome, au Vatican, un piédouche de buste, sur lequel on lit en caractères grecs de l'époque romaine : *Eubouleus Praxitelous*. Que signifient ces mots, *Eubouleus de Praxitèle?* Raoul Rochette pensait qu'il s'agissait d'un certain Eubouleus, fils d'un certain Praxitèle non moins inconnu. M. Hirschfeld, en 1868, reconnut que cette explication était fausse. On avait découvert à Rome une autre base avec l'inscription *Ganymède de Léocharès*, et l'on sait par des témoignages antiques que le sculpteur Léocharès avait précisément sculpté une statue célèbre de Ganymède. Par analogie, on pouvait conclure que le buste de Rome était la copie d'une représentation d'Eubouleus, œuvre du sculpteur Praxitèle. Ainsi, d'une part, il est certain que Praxitèle a sculpté un buste d'Eubouleus ; d'autre part, le buste découvert à Éleusis est certainement l'image du même dieu. Comme le travail en est d'ailleurs admirable, il faut y voir un original et non une copie; d'où la conclusion, très vraisemblable sinon certaine, que le buste d'Éleusis est l'Eubouleus original de Praxitèle.

Il est vrai que le caractère de cette tête rappelle plutôt, au premier aspect, Scopas et Lysippe que l'illustre auteur de l'*Hermès*. Mais, à vrai dire, que savons-nous de Scopas? N'est-il pas probable que sa manière ressemblait beaucoup à celle de Praxitèle, puisque les critiques anciens eux-mêmes, du temps de Pline, ignoraient si le groupe des Niobides devait être attribué à Praxitèle ou à Scopas? En second lieu, le seul original de Praxitèle exhumé jusqu'à présent, le groupe d'Olympie, est une œuvre de la jeunesse de l'artiste, qui ne fait connaître que sa première manière. J'ai lieu de croire, bien que je ne puisse en donner la démonstration ici, que Praxitèle, né en 390, sculpta l'*Hermès* d'Olympie vers 362, alors qu'il était encore l'imitateur assez docile de son père Céphisodote, élève lui-même d'Alcamène, qui fut élève de Phidias. Son originalité s'affirma plus tard lorsqu'il s'établit définitivement à Athènes après avoir passé l'époque de sa première manière dans le Péloponèse et en Béotie. C'est vers 350 qu'il sculpta la *Vénus* de Cnide et l'*Artémis Brauronia;* c'est alors aussi, près de vingt ans après le groupe d'*Hermès*, qu'il dut travailler au buste d'Eubouleus pour un sanctuaire d'Éleusis. Ainsi, l'*Eubouleus* et l'*Hermès* représentent pour nous des phases bien différentes du génie de Praxitèle, à peu près comme Raphaël nous paraît tout autre dans la *Vierge de François Ier* et dans le *Sposalizio*. Si la tête d'Eubouleus ressemble assez peu à celle d'Hermès — différence que celle des sujets explique en partie — ce n'est pas une raison pour mettre en doute l'authenticité d'une œuvre de premier ordre qui paraît établie, comme celle de l'*Hermès*, par de solides arguments.

On a quelques motifs d'attribuer à Praxitèle l'original de la Vénus drapée (dite *Vénus Genetrix*, d'après la légende qui en accompagne la répétition sur les monnaies de Sabine, statue dont la réplique la plus parfaite est un des ornements du Musée du Louvre[1]. Pline raconte que Praxitèle avait sculpté deux Vénus et les avait mises en vente au même moment : l'une, complètement drapée, fut achetée par ceux de Cos. qui la trouvaient



BAS-RELIEF DE STYLE GREC

découvert à Rome.

1. A propos des *Vénus* du Louvre, nous signalerons ici une gravure publiée dans l'*Illustrirte Zeitung* de Leipzig (10 septembre 1887), qui représente le groupe de Mars et Vénus (le Mars Borghèse et la Vénus de Milo), d'après un modèle restauré du professeur A. Zur Strassen. Dans cette restauration, la main droite abaissée de la Vénus saisit la partie inférieure du bras droit de Mars. Cela est certainement faux, car le bras droit de la Vénus était relevé, comme le démontre la trace d'un support. Ce qui est singulier, c'est que l'article publié avec la gravure ne fasse aucune mention des recherches de M. Ravaisson-Mollien, dont le restaurateur s'est évidemment inspiré. Cela s'appelle, en français comme en allemand, un plagiat. La photographie du groupe restauré a été communiquée à l'Académie des Beaux-Arts, par voie officielle, le 7 décembre 1887, *trois mois* après la publication de la gravure allemande !

décente et sévère, *pudicum ac severum;* l'autre, toute nue, fut acquise par les Cnidiens, qui n'eurent pas à se repentir de leur choix. La Vénus de Cos paraît être l'original de la *Vénus Genetrix* du Louvre, dont il existe de nombreuses variantes plus ou moins libres, toutes caractérisées par l'ingénieux artifice de l'étoffe transparente, qui donne l'illusion de la nudité sans en offrir le scandale à la pruderie. La fabrication de ces étoffes était une *spécialité* des industries de Cos, d'Amorgos et de Tarente; il est donc probable que les Coens, malgré le dire de Pline, ne furent pas uniquement guidés, dans leur choix, par la crainte pudique de contempler une déesse sans voiles. Ils aimaient ces gazes indiscrètes que leur industrie s'entendait si bien à tisser. Une des statues récemment découvertes à Épidaure [1] est une variante de la *Vénus Genetrix;* la déesse porte un chiton talaire diaphane qui laisse à nu le sein droit et un himation passé sur l'épaule gauche qui retombe en plis majestueux sur le bas du corps. Tandis que la plupart des statues de cette série tiennent une pomme d'une main et relèvent, de l'autre, l'extrémité de leur draperie, la Vénus d'Épidaure se présente dans un appareil guerrier. Ceinte du baudrier de Mars, désarmé par elle, elle tenait sans doute la lance du dieu de sa main droite avancée. Malgré l'état de mutilation de la tête, cette belle sculpture du Ier siècle avant Jésus-Christ, transportée récemment au Musée central d'Athènes [2], offre un intérêt considérable pour l'histoire de l'art. C'est une variante tout à fait nouvelle dans la série déjà longue des Vénus drapées.

Si l'art romain s'est beaucoup inspiré des modèles de l'époque alexandrine, le goût des œuvres attiques du IVe et même du Ve siècle avant notre ère a été très vif dans les derniers temps de la République et vers les deux premiers siècles de l'Empire. Aussi les découvertes faites dans le sol inépuisable de Rome sont-elles de nature à compléter nos informations touchant l'art hellénique de la belle époque. Les *Antike Denkmæler* [3] ont fait connaître récemment une grande tête de marbre, trouvée dans les jardins de Salluste, qui appartient aujourd'hui à un collectionneur de Berlin, M. de Kaufmann : c'est peut-être la réplique la plus exacte de la tête de l'Athéna Parthénos de Phidias, et cette réplique est exactement conforme à la description bien connue de Pausanias [4]. La coloration de la copie romaine est bien conservée, mais, détail à noter, elle ne porte point sur la peau, qui a été polie avec grand soin et peut-être recouverte d'une patine : il n'y a de couleurs que sur le casque, les lèvres, les yeux et les sourcils de la déesse. Les mêmes jardins de Salluste ont fourni à la collection de la villa Ludovisi, appartenant aujourd'hui au prince de Piombino, trois bas-reliefs très curieux qui ornaient les côtés d'une espèce de *peristomion* ou bordure de bassin en marbre [5]. Le style se rapproche de celui des œuvres attiques du

1. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1886, pl. XIII, p. 266-258 (Staïs).

2. M. Cavvadias vient de publier les premières livraisons (en grec) d'un excellent catalogue de cette collection.

3. *Antike Denkmæler,* 1886, pl. III.

4. Pausanias, Ἀττικά, I, 24, 5.

5. *Bulletino di archaeologia communale di Roma,* 1887, pl. XV, XVI, p. 267-274 (C. L. Visconti). Nous avons fait reproduire deux de ces bas-reliefs dans le présent article.

IVe siècle, mais ce n'est sans doute qu'une imitation conforme à la mode du temps. Il est bien difficile d'en expliquer le sujet. Sur la grande face, une scène de bain, où nous n'osons pas reconnaître, avec M. Visconti, un bain mystique d'initiée ; sur les deux autres, une femme nue assise jouant de la flûte et une femme assise, vêtue d'une draperie transparente, qui place une lampe sur un candélabre. Ces deux derniers motifs sont traités avec une grâce charmante et le dessin en est d'une remarquable pureté.

Nous avons annoncé, dans un précédent article[1], la découverte de deux grandes statues de bronze exhumées au mois d'avril 1885 auprès de la *Via Nazionale* à Rome. L'une d'elles, représentant un athlète, a déjà été reproduite ici ; il nous reste à faire connaître l'autre, qui n'est pas la moins intéressante[2]. C'est un jeune homme nu, aux formes athlétiques, debout et appuyé de la main gauche sur une lance qui a été restaurée. La tête offre un caractère individuel qui rappelle à M. Helbig les traits de Philippe V de Macédoine. La figure a plus de 2m,30 de hauteur. Sans être à l'abri de la critique, qui lui reprocherait justement quelque lourdeur, cette puissante sculpture est un précieux spécimen de la statuaire postérieure à Lysippe, s'inspirant, avec plus ou moins de réalisme, des leçons du maître de Sicyone. Il serait intéressant de pouvoir la comparer à quelque grand bronze des beaux temps de l'art grec, mais, malheureusement, les statues en métal sont rares et Horace n'a pas eu tort de prédire à ses vers une durée plus longue que celle de l'airain, *perennius aere*. Dans le naufrage des civilisations antiques, les objets en matériaux de prix ont eu le plus à souffrir, et s'il reste aujourd'hui dans nos collections des œuvres intactes, en l'état même où les anciens les ont vues, ce ne sont guère que les pierres gravées qui ornaient les bagues et les modestes terres-cuites ensevelies dans les demeures des morts.

SALOMON REINACH.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, p. 427.
2. *Antike Denkmæler*, 1886, pl. V.



LE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

DE JEAN VAN EYCK



LA personnalité de Jean Van Eyck se détache avec un véritable éclat du fond légendaire que lui constitue l'invention de la peinture à l'huile. Joyaux artistiques de première valeur, ses œuvres révèlent bien mieux que l'entente d'un procédé dont elles suffiraient à prouver l'excellence. L'œil ne se lasse point d'en étudier les multiples perfections. A chaque nouvelle rencontre la somme paraît grandir et, avec elle, va grandissante, aussi, la somme de nos regrets d'être privés de toute information sur l'apprentissage et les débuts du merveilleux artisan.

Il n'est malheureusement que trop vrai : cet homme, dont les œuvres, contemporaines des premières années du xve siècle, nous montrent un ensemble prodigieux de connaissances, non seulement pour l'époque, mais pour tous les temps, il faut nous résigner à ne rien savoir de son origine.

Et à mesure que l'étude nous familiarise mieux avec la caractéristique des maîtres primitifs, Van Eyck s'isole encore. Naguère, toute création réputée gothique allait grossir son contigent et celui de deux ou trois de ses continuateurs les plus notoires. Si riche qu'il fût, on lui prêtait encore. On lui donnait un cortège d'élèves, des collaborateurs. Rien de tout cela ne subsiste ; seul il suffit à sa gloire et quand il sera possible de donner avec une pleine certitude à l'aîné des deux frères une partie des travaux actuellement assignés au cadet, celui qui nous occupe, la solution du problème n'en sera pas de beaucoup rapprochée. Il restera toujours à connaître par quelles voies, en ces temps presque fabuleux pour nous, un peintre a pu acquérir le degré de savoir si largement dispensé dans les créations du novateur.

Pareille ignorance, nous le savons, existe en ce qui concerne la plupart des Flamands du xve siècle. Comment nier, cependant, l'influence des frères Van Eyck dans la direction suivie par tant de maîtres venus après eux, jusques et y compris Gérard David ?

L'appellation de Rogier « de Bruges », abandonnée seulement par nos contemporains en ce qui concerne Van der Weyden, accuse, en somme, une filiation difficile à méconnaître.



Gazette des Beaux Arts

PORTRAITS D'ANSELME ADORNES ET DE SA FEMME.

... du XVIe Siècle

[illegible]

Mais l'individualité de Jean Van Eyck triomphe encore de ces rapprochements. La confusion est à peine possible entre ses œuvres et celles de ses continuateurs. Van der Weyden, Memling, Thierry Bouts peuvent tenir en échec la sagacité des critiques; il n'en saurait être de même pour le chef de l'école de Bruges, et ce sera sans doute à la lueur de cette évidence que l'on pourra essayer un jour de combler les lacunes de l'histoire écrite en ce qui le concerne.

Ne nous forgeons pas d'illusions, pourtant; ce jour n'est point prochain.

Autant à leur format qu'aux circonstances de leur production, les œuvres de Jean Van Eyck doivent la faveur d'avoir échappé à la tourmente qui nous a privés de bien des pages célèbres de l'ancienne école des Pays-Bas. En revanche, elles étaient appelées à une dispersion extraordinairement rapide. On les connaissait en Italie du vivant même de leur auteur et plusieurs ne sont peut-être jamais venues dans les Pays-Bas. Parmi les rares détails concernant le peintre, que l'on a pu relever dans les archives, ne trouvons-nous pas la mention de voyages lointains et entourés de mystère, entrepris à une époque où déjà ses œuvres avaient provoqué l'admiration de l'Europe? C'était la notoriété de son talent qui l'avait fait appeler au service du duc de Bourgogne. Le séjour à Bruges doit être envisagé, dès lors, comme un simple accident de sa carrière. Il est sans rapport avec la direction suivie par le peintre. Les années de jeunesse, par contre, écoulées en Hollande, seraient plus importantes à connaître. Elles échappent jusqu'à ce jour à notre analyse. Où tant d'obstacles paralysent encore l'effort du chercheur, l'étude critique des œuvres sera, pour les vaincre, le plus puissant levier, ce qui revient à dire : escomptons le hasard, puisqu'il faut toujours compter avec lui; mais venons-lui en aide.

Le nombre des peintures de Jean Van Eyck, admises jusqu'à ce jour comme authentiques, ne va pas au delà de vingt-cinq. C'est beaucoup, eu égard à leur valeur; c'est peu de chose pour une période active qu'il est permis d'évaluer à quarante ans. Les écrivains du XVe et du XVIe siècle désignent, d'ailleurs, très expressément plusieurs œuvres qui restent à retrouver et dont l'identification ne dépend probablement que de l'examen attentif d'un connaisseur. Il y a peu de mois encore, M. C. Justi fut à même de révéler l'existence, au palais de Hampton Court, une des galeries les plus fréquentées de l'Europe, d'un Van Eyck encore inconnu, le portrait du chanoine Van der Paele, le même personnage qui figure sur le célèbre tableau de l'Académie de Bruges [1]. Et le Musée de Berlin est récemment entré en possession d'un portrait capital d'Arnolfini, facile à identifier par le portrait de la National Gallery. Nous avons, pour notre part, en 1883, dirigé l'attention sur une autre et non moins importante création du maître, un *Saint François d'Assise*, tableau anonyme au Musée de Turin, dont nous publions un croquis d'ensemble à la fin de cet article.

Par quel concours de circonstances cette peinture, mentionnée dès le XVe siècle comme restant à Bruges, est arrivée si loin de son pays d'origine, c'est ce que, sans doute, on aura quelque peine à apprendre. Bornons-nous à constater que

1. *Academy* du 20 juin 1885, page 445. Le tableau est catalogué comme anonyme, dans le n° 272 du catalogue de M. Ernest Law. Il figurait dans l'inventaire de Jacques II, sous le titre de « Un gros homme », *A fat man*. Depuis la publication de la lettre de M. Justi, M. K. Chytil a consacré dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, un article à la même œuvre, 1886, page 146.

l'œuvre se présentait escortée d'un ensemble de preuves réunies comme à plaisir en faveur de son authenticité.

En même temps, le testament d'Anselme Adornes, daté de Bruges, le 10 février 1470, contenait cette disposition fort curieuse, qu'à chacune des deux filles du testateur devait revenir un *Saint François d'Assise* de Jean Van Eyck [1]. Alors que nous hésitions encore à tenir pour absolument bien rendu le vieux texte flamand, M. L. Scheibler, du Musée de Berlin, et M. A. J. Wauters, de Bruxelles, eurent l'obligeance de nous signaler une mention de Waagen, relative à un *Saint François*, de la collection de lord Heytesbury, et que le célèbre critique allemand n'hésitait pas à tenir pour une création de Jean Van Eyck. En effet, l'existence de cette seconde peinture devait venir à l'appui de notre hypothèse, qu'elle ne pouvait, toutefois, changer en certitude que par un examen comparatif des deux peintures. La dernièree exposition des anciens maîtres de la Royal Academy nous ayant procuré l'occasion de cette étude, il importe d'en consigner ici les résultats.

Anonymes tous les deux et semblables en ce qui concerne la composition, les deux tableaux ne sauraient toutefois être confondus. Le tableau de Turin se développe en largeur. Il mesure 28 centimètres sur 33. Celui de lord Heytersbury, au contraire, est haut de 21 centimètres et large seulement de 16. On n'y constate toutefois l'omission d'aucun détail intervenant dans la composition du tableau de Turin. Bien mieux, le cadre qui, dans ce dernier, vient à sa partie supérieure toucher presque les ailes du crucifix, et dont la partie inférieure cache le bord de la robe du saint, ce cadre, dans la peinture appartenant à lord Heytersbury, laisse visible un espace de ciel et un espace de terrain dont la présence suffit à expliquer le renversement des proportions constaté dans ce nouvel exemplaire.

En y regardant de près, toutefois, il est aisé de voir qu'en réalité la différence n'existe pas, le panneau ayant, à une époque relativement récente, été agrandi de 2 centimètres dans le bas, de 7 centimètres dans le haut, et, latéralement, de 2 centimètres. La largeur originelle était, en somme, de 14 centimètres, la hauteur de 12. Le tableau de Turin, œuvre type, se reproduit dès lors à une échelle réduite de plus de moitié dans celui de lord Heytersbury.

L'hésitation de M. Claude Phillips à admettre d'abord pour originale cette seconde version du *Saint François* [2] ne nous surprend pas tout à fait. Le tableau de Turin a souffert, mais celui de lord Heytersbury a été défiguré par de maladroites retouches. Inutile de revenir sur les ajoutés barbares au ciel et au terrain. Dans l'intérêt de l'œuvre, il faudrait ramener le panneau à sa grandeur primitive, et rien ne serait plus facile. Chose plus affligeante, les têtes et les extrémités des deux personnages dont se compose le tableau, portent des traces de retouches que l'exiguïté de l'œuvre rend doublement visibles. Un coup de pinceau a recouvert la tonsure de saint François; le front, l'oreille, une partie de la joue, le capuchon, sont balafrés d'une manière non moins brutale et, nous a-t-il paru, sans nécessité bien réelle.

Quoi qu'il en soit, l'authenticité de l'œuvre ne peut faire question. Et qui donc, si ce n'est Van Eyck, aurait peint ce fond merveilleux où se meuvent des person-

1. Ce testament a été publié par M. Alexandre Pinchart au tome I, page 264, de ses *Archives des arts, sciences et lettres*. Gand, 1860. Notre notice sur le *Saint François* a paru dans le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, 1883.

2. *Chronique des Arts*, 1886, p. 14.

nages à peine grands comme une tète d'épingle, ces arbres où perchent des oiseaux que l'œil nu a peine à distinguer, cette ville blanche dont les constructions se massent sur le flanc d'une montagne et que la photographie ne pourrait rendre avec une précision plus grande?

La répétition du sujet dans l'œuvre du maître est sans doute mieux qu'un



SAINTE BARBE.

(D'après un dessin de Jean van Eyck, au Musée d'Anvers.)

indice, mais une importance considérable nous semble s'attacher encore à la forme donnée à cette répétition. Il y a infiniment plus de chances d'authenticité dans la réduction d'une œuvre que dans sa transcription pure et simple. Rien n'est plus fréquent, même de nos jours, que de voir des artistes appelés à fournir des réductions de leurs œuvres. Les copies offrent des garanties d'authenticité infiniment moindres. Tout au plus se font-elles sous la direction du maître.

L'étude du tableau de lord Heytersbury nous réservait une constatation des moins prévues, difficile à faire à Turin à l'endroit où était accroché l'exemplaire

du musée. Ce fond merveilleux dont nous parlions tantôt n'est pas un paysage de pure fantaisie. La ville que le peintre y introduit et que nous voyons s'étager en amphithéâtre, est bien la ville d'Assise, parfaitement reconnaissable à son château féodal. Nous la voyons se présenter comme ici, dans une planche du bel ouvrage consacré par M. Plon à la gloire du fondateur de l'ordre des Franciscains [1], et dans une œuvre signée, le *Saint Sébastien* de Niccolo Alunno, appartenant à M. l'abbé Wolff, à Calcar.

D'où Van Eyck tenait cette vue, nous ne nous chargeons point de l'apprendre au lecteur. Tant préparé que l'on soit aux surprises, il est bien permis de rester bouche close à l'apparition d'un site italien déterminé sous le pinceau de Van Eyck.

Allons-nous, *hic et nunc*, enfourcher ce coursier rapide et dangereux qui s'appelle l'hypothèse, pour suivre notre peintre dans un voyage problématique au delà des Alpes? Allons-nous même signaler de certaines analogies entre la disposition générale de son œuvre et la Stigmatisation de saint François, peinte par Giotto, dans l'église inférieure d'Assise? Non, mais il n'entre pas davantage dans nos vues de traiter de folie toute recherche entreprise dans cette direction.

Une chose demeure évidente, c'est que la précision est une des qualités premières du grand peintre qui nous occupe.

On a voulu reconnaître Lyon dans la ville représentée à l'arrière-plan de la *Vierge* du Louvre, d'autres y voient Maestricht. Les cathédrales représentées au fond de l'*Adoration de l'Agneau* reçoivent également des désignations; la tour gothique en voie de construction dans la *Sainte Barbe* d'Anvers, que nous reproduisons ici, a donné lieu, de son côté, à maints commentaires. Sans rechercher ce qu'il peut y avoir de fondé dans ces essais de détermination, il nous paraît de la plus haute probabilité que les monuments représentés par Jean Van Eyck, dans ses tableaux, sont peints d'après nature. Faut-il admettre, implicitement en effet, que l'admirable vaisseau gothique où trône la Vierge, dans le tableau de Dresde, avec ses chapiteaux ouvragés, ses délicates nervures, ses pinacles, ses statues ait été non seulement peint, mais encore composé par Van Eyck? A ce compte le peintre serait non seulement un merveilleux interprète, mais un sculpteur, un architecte de génie.

Et maintenant, faut-il rappeler les termes des ordonnances de Philippe le Bon, rendues en faveur de Van Eyck et où il est question de « loingtains voiaiges », de « pélérinages, d'estrangères marches » dont monseigneur entend qu'aucune déclaration ne soit faite? N'avons-nous pas le droit, par l'inspection des œuvres du maître de chercher à connaître de quel côté se dirigeaient ses pas?

Né vers 1380, il n'arriva que vers l'âge de quarante-cinq ans au service du duc de Bourgogne. Nous avons la preuve qu'à dater de cette époque il a beaucoup voyagé; n'avait-t-il pas voyagé aussi précédemment?

Waagen, de ce que lord Heytesbury acquit à Lisbonne la petite peinture, envisagée à juste titre par lui comme un Van Eyck, supposait que l'œuvre avait été exécutée pendant le séjour du peintre en Portugal. L'hypothèse d'elle-même tombe, puisque nous avons la preuve que les deux tableaux d'Anselme Adornes étaient encore à Bruges en 1470. Le gentilhomme ne se contentait pas de les léguer à

1. *Saint François d'Assise*, Paris, 1885, pp. 8 et 17.

ses filles : il exigeait encore que, sur les volets *dont ils étaient pourvus*, l'on fît peindre son portrait et celui de sa femme. Marguerite Van der Banck avait alors cessé de vivre et son époux, à la veille d'entreprendre un pèlerinage en Terre Sainte, n'était pas certain de revoir la Flandre : les portraits ne pouvaient donc être peints d'après nature.

Le voyage en Orient dura une année entière; il fut suivi de plusieurs voyages en Écosse où Adornes finit par se réfugier à l'époque des troubles qui agitèrent le règne de Marie de Bourgogne ; on sait qu'il y mourut de mort violente en 1483[1].

Il est, croyons-nous, de toute vraisemblance que les volontés exprimées par le testateur ne restèrent point inexécutées. A ce titre, nous avons la rare fortune de pouvoir joindre ici les portraits dessinés d'Anselme Adornes et de Marguerite Van der Banck, d'après les originaux que M. le comte Thierry de Limburg Stirum, sénateur belge, a bien voulu mettre à notre disposition.

Faut-il chercher dans ces portraits une preuve de l'accomplissement, par Marguerite et Louise Adornes, du vœu de leur père? La disposition des personnages, leur attitude et l'encadrement lui-même viennent à l'appui de la supposition.

Les dessins sont anonymes. Ils ne peuvent naturellement émaner de Van Eyck, mort depuis plus de quarante ans. Les costumes indiquent bien précisément, d'ailleurs, la fin du règne des ducs de Bourgogne. Mettre en avant un nom d'auteur serait chose oiseuse.

Adornes voulait que les portraits fussent peints « le mieux que l'on pourrait ». Il ne disait point que l'on dût s'adresser à un peintre brugeois. Quoi qu'il en soit, le nom de Memling se présente tout naturellement à l'esprit. Nous rappelons que ce maître mourut en 1495.

1. M. le Comte de Limburg Stirum, *Anselme Adornes, un voyageur brugeois du* XV*e siècle*. Gand, 1881.

HENRI HYMANS.



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE J. ROTHSCHILD



A tout seigneur tout honneur. Le grand album des *Arts en Italie*[1] est le morceau de résistance de la librairie Rothschild pour les étrennes de 1888. Morceau de résistance et de poids, car ce n'est pas une petite affaire que de porter et de manier cet in-folio de taille magistrale.

Le titre indique la nature de cette luxueuse publication. C'est un coup d'œil à vol d'oiseau jeté sur les principaux chefs-d'œuvre de l'art italien : Architecture, Sculpture, Peinture. Pour la rédaction du texte, l'éditeur s'est adressé à un groupe d'écrivains éminents de l'Italie et de la France. A côté des noms de MM. Cavallucci, Baldassini, Tullo Massarani, Mongeri, Mussini, Ricci, on trouve ceux de MM. Paul Mantz, Georges Lafenestre, Charles Yriarte.

La première partie forme une large introduction, une sorte de résumé de l'Histoire de l'art en Italie. Elle est due à la plume élégante et autorisée de notre collaborateur, M. Georges Lafenestre. La lecture d'un livre de ce format et surchargé d'illustrations, qui coupent le texte à chaque page, est bien difficile, sinon impossible, et nous craignons fort que les gens assez courageux pour l'entreprendre soient en bien petit nombre, et c'est vraiment dommage. M. Lafenestre y a écrit de verve des pages charmantes, pleines d'enthousiasme et de conviction. On y sent la main d'un homme qui aime son sujet et le possède à fond.

1. *Les Arts en Italie*, inconographie des chefs-d'œuvre de l'art italien, par un groupe d'écrivains spéciaux, avec 45 eaux-fortes, 2 planches sur cuivre et 325 illustrations. Paris, J. Rothschild, éditeur, 1 vol. gr. in-folio. Tirage à 200 exemplaires : prix : 200 francs.

L'introduction générale sur la floraison des arts en Italie forme près de la moitié du texte de l'ouvrage. Nous souhaitons que l'éditeur, après l'épuisement de



PORTAIL LATÉRAL DU DÔME DE VÉRONE.

(Bois extrait des « Arts en Italie ».)

cette édition de luxe, réimprime le travail de M. Lafenestre dans un format plus maniable; il en vaut la peine.

Comme le dit le sympathique écrivain, tout homme cultivé veut connaître l'Italie, tout homme qui l'a connue l'aime et y retourne. Nous pourrions ajouter que tout homme de goût qui tient une plume aime à exprimer les sensations qu'a

fait naître en lui le vue de ce merveilleux musée, et le public ne se lasse pas d'entendre des variations nouvelles sur un thème qui reste toujours jeune. La vieille terre des Étrusques et des Romains qui, après l'expansion du sentiment chrétien, a vu renaître les lettres antiques et l'esprit païen, demeurera éternellement un objet d'étude et d'admiration. C'est en Italie, en effet, qu'on pourra connaître, « dans une superposition extraordinaire de monuments d'âges divers, cette transmission des idées et cette fusion des races, cette lutte du Paganisme et du Christianisme, de la tradition et de la raison, qui, après avoir produit cette incomparable éclosion des lettres et des arts qui porte le nom de Renaissance, a, de notre temps, abouti, en définitive, à l'indépendance de l'esprit humain ».

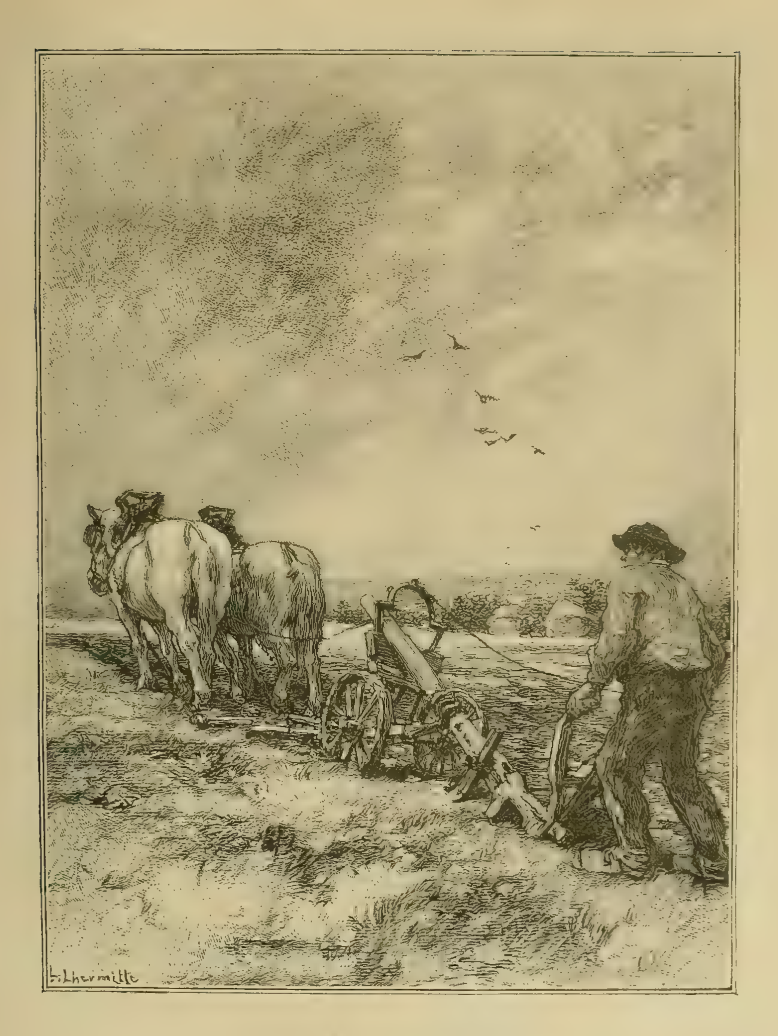
Pour les artistes surtout, l'Italie restera un lieu de pèlerinage unique. « N'est-ce pas, en effet, s'écrie M. Lafenestre, le seul pays du monde, après la Grèce, où l'Art, c'est-à-dire la recherche idéale de la perfection, dans les œuvres de la main comme dans celles de l'esprit, par l'amour exalté de la vie et de la beauté, se soit, à une certaine époque, emparé de l'âme entière d'un peuple, dominant tout et dirigeant tout chez lui religion, littérature, mœurs et politique ? N'est-ce pas le seul pays, après la Grèce, où le noble enthousiasme pour l'art ait été poussé jusqu'à cette extrémité que toute autre passion, même celle de la vérité, de la justice, du patriotisme, ait pu, pour un certain temps, sembler s'y confondre et s'y anéantir? N'est-ce pas le seul pays, après la Grèce, qui jalousé par les Barbares, piétiné par les forts, dut expier à son tour, par de longues heures d'abaissement et de solitude, ce crime glorieux d'avoir relevé le culte du beau ? »

Cette introduction embrasse les trois arts majeurs, l'architecture, la peinture, la sculpture. Chaque œuvre type apparaît à sa date dans le mouvement du discours qu'elle éclaire d'un point lumineux. Les grands noms y sonnent à toute volée et marquent les strophes de cet hymne glorieux. A côté, l'image apporte son commentaire expressif et déroule sous les yeux la théorie des productions les plus célèbres.

La seconde partie de l'ouvrage édité par M. Rothschild est, au point de vue des reproductions, de beaucoup la plus importante. Les 45 grandes eaux-fortes qui y sont insérées sont l'œuvre des graveurs les plus éminents de l'Autriche. Elles ont été exécutées sous le patronage de S. M. l'empereur, qui a consenti de très bonne grâce, à ce qu'elles figurassent dans une édition française tirée à petit nombre. Ces eaux-fortes sont, pour la plupart, d'une exécution fort remarquable. Quelques-unes sont dues à la pointe habile de M. W. Unger. Parmi les morceaux les plus frappants nous citerons la *Vierge à la chaise* et le *Portrait de Léon X*, de Raphaël, le *Colleoni*, du Verocchio, la *Sainte Catherine*, du Sodoma, la *Sainte Barbe*, de Palma Vecchio, le *Saint Jérôme*, du Corrège, la *Bella*, du Titien, et six autres œuvres capitales du même maître, le *David*, de Donatello, la *Victoire de Brescia* et le carton de l'*École d'Athènes*. Chaque planche est accompagnée d'une excellente notice, signée d'un nom qui lui donne la valeur et l'intérêt d'une véritable monographie.

Le même éditeur publie pour les étrennes de 1888 un élégant et piquant volume intitulé les *Hommes de cheval*, par le baron de Vaux [1]. Cet ouvrage

1. Les *Hommes de cheval*, par le baron de Vaux; 160 portraits et illustrations par MM. Detaille, Berne-Bellecour, Courboin, Crafty, Delort, Dick de Lonlay. Goubie, Jacquet, Yvon, etc. Paris, J. Rothschild, 1 vol. in-8.



LE LABOURAGE, PAR M. LÉON LHERMITTE.

(Bois emprunté à la « Vie rustique ».)

s'adresse à un public spécial d'amateurs, à la catégorie, très nombreuse d'ailleurs, de ceux qui s'intéressent au sport hippique. Si nous le signalons à nos lecteurs, c'est surtout en raison des nombreuses illustrations en noir et en couleurs dont il est orné.

Dans cette réunion fashionable, le baron de Vaux a groupé les physionomies les plus variées : les maîtres de l' « équitation savante », depuis les disparus, comme le comte d'Aure et Baucher, jusqu'au général L'Hotte, au colonel de Lignières, au commandant Lunel et à Franconi; les « hommes de cheval », comme le duc d'Aumale, le vicomte de Tournon, le marquis de Talleyrand, Jules Pellier; les « cavaliers », comme le général de Gallifet, le marquis d'Espeuilles, le prince de Sagan, le duc de la Rochefoucauld-Bisaccia; les « steeple-chasers », comme le baron d'Étreillis et le baron Finot.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE LAUNETTE.

Le talent robuste, naturel et savoureux de M. Léon Lhermitte était bien fait pour illustrer la *Vie rustique* [1] de M. André Theuriet. De cette collaboration est sortie une œuvre dont la ferme unité tranche heureusement sur la plupart des productions hâtives de la librairie contemporaine. Nous aimions la tranquillité sérieuse, l'émotion profonde et contenue du livre de M. Theuriet; elle nous touche encore plus depuis que le crayon du peintre de la *Fenaison* y a ajouté l'accent de son interprétation. Nous trouvons un charme des plus rares à cet art intime et reposant. Il semble que l'écrivain et le dessinateur aient pris plaisir à unir leur sentiment. C'est comme un entretien familier entre les deux hommes qui connaissent le mieux le fond du paysan aussi bien que sa physionomie extérieure. M. Lhermitte est aujourd'hui le maître peintre des mœurs rustiques, comme M. Theuriet en est le poète élégiaque. Il sentent et comprennent la nature de la même façon grave et sincère. Leur observation se complète de telle sorte qu'on ne sait, en vérité, si le texte a été fait pour les dessins ou si les dessins ont été composés pour le texte. Il résulte de cette collaboration un art d'une franchise remarquable, un art de plein air où le paysan se meut librement avec la noblesse de ses actes : les semailles, le labour, la moisson, la vendange; dans les joies simples de sa vie de labeur, dans toutes les étapes de son existence si pleine et si féconde.

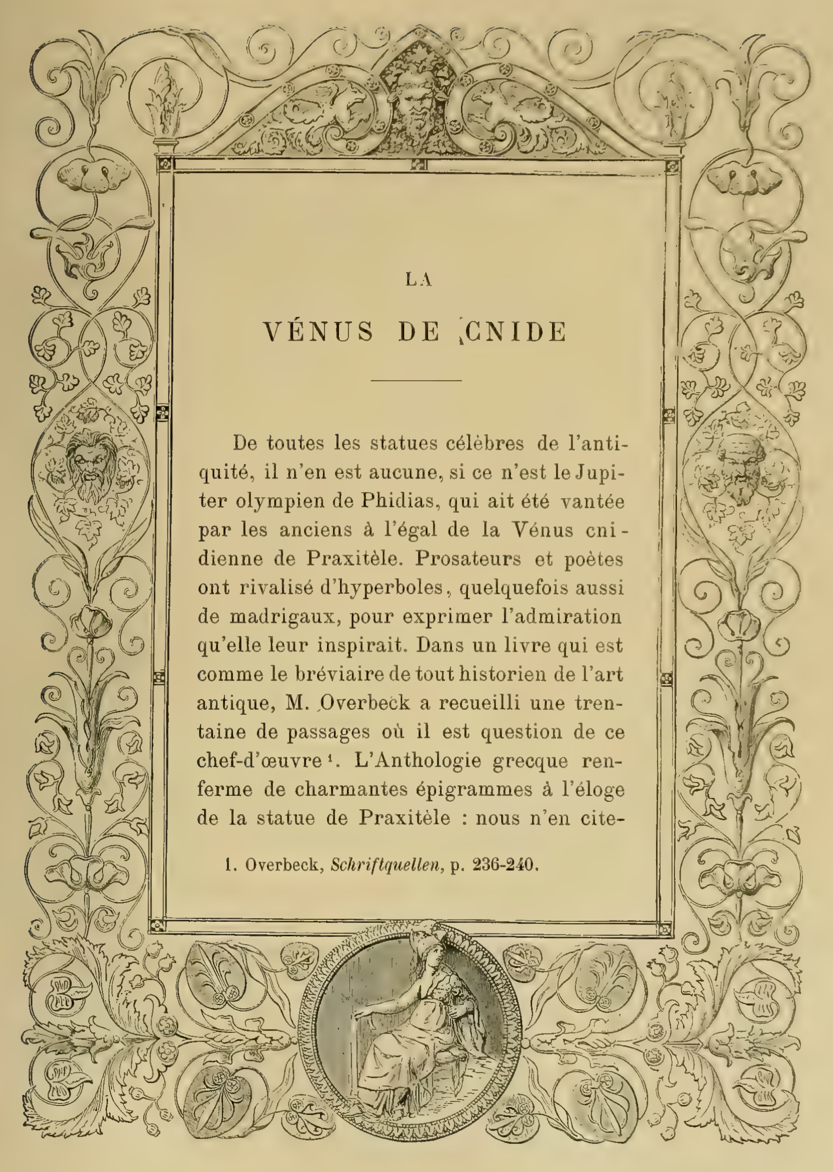
Un éditeur dont les livres d'art sont le régal des bibliophiles s'est rencontré à point nommé pour tirer parti de l'œuvre longtemps murie et caressée. M. Launette a eu la main heureuse; il a justifié, d'ailleurs, la confiance de ses éminents collaborateurs par le zèle respectueux qu'il a mis à rendre leurs intentions. Le livre qu'il vient d'éditer est irréprochable sous tous les rapports. Les dessins de M. Lhermitte ont été gravés et imprimés avec un soin qui peut servir d'exemple.

LOUIS GONSE.

1. Un vol. in-8°, avec illustrations de M. L. Lhermitte, gravées sur bois, par M. Bellenger. Prix, sur papier ordinaire : 20 francs. Tirages de luxe à 40, 60 et 100 francs.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LA

VÉNUS DE CNIDE

De toutes les statues célèbres de l'antiquité, il n'en est aucune, si ce n'est le Jupiter olympien de Phidias, qui ait été vantée par les anciens à l'égal de la Vénus cnidienne de Praxitèle. Prosateurs et poètes ont rivalisé d'hyperboles, quelquefois aussi de madrigaux, pour exprimer l'admiration qu'elle leur inspirait. Dans un livre qui est comme le bréviaire de tout historien de l'art antique, M. Overbeck a recueilli une trentaine de passages où il est question de ce chef-d'œuvre[1]. L'Anthologie grecque renferme de charmantes épigrammes à l'éloge de la statue de Praxitèle : nous n'en cite-

1. Overbeck, *Schriftquellen*, p. 236-240.

rons qu'une seule, œuvre du poète Platon [1] : « Cythérée vint sur les flots, de Paphos à Cnide, voulant contempler sa propre image. Après l'avoir bien examinée dans son sanctuaire : Où Praxitèle a-t-il pu me voir nue, s'écria-t-elle? Praxitèle n'a pas vu ce qu'il n'est pas permis de voir : c'est le fer de Mars qui a sculpté la déesse de Paphos telle que l'aima le dieu de la guerre. »

On voudrait pouvoir emprunter au dialogue des *Amours*, badinage érotique inséré dans les œuvres de Lucien [2], la description enthousiaste de la déesse, telle qu'elle apparut à Lycinus et à ses amis dans son temple de Cnide, entouré de cyprès, de lauriers et de platanes, où le lierre amoureux s'enlaçait autour des arbres, où les vignes chargées de raisins serpentaient auprès des lits de verdure. « La déesse est placée au milieu : c'est une statue en marbre de Paros, de la plus parfaite beauté. Sa bouche s'entr'ouvre par un léger sourire plein de noblesse. Toute sa beauté se laisse voir à découvert, aucun voile ne la dissimule; d'une main seulement elle cache furtivement sa pudeur. » Il faut nous en tenir là : l'auteur des *Amours* a écrit en grec et si nous voulions rendre exactement tout ce qui suit, c'est en latin que nous devrions traduire. Nous ne pouvons même pas indiquer sur quel terrain se meut la discussion qui fait l'objet du dialogue, et dont la Vénus de Cnide reçoit les éclaboussures. Mais n'oublions pas que les interlocuteurs mis en scène nous sont présentés, dès le début, comme des coureurs d'aventures voluptueuses; ne faisons point porter au chef-d'œuvre de Praxitèle la responsabilité de l'enthousiasme trop sensuel où se laissent aller ses admirateurs. Deux savants allemands engagèrent autrefois sur ce chapitre une controverse qui ne laissa pas d'être piquante. M. Brunn, dans son *Histoire des artistes grecs* [3], s'était efforcé de montrer, en se fondant sur le texte des *Amours*, que la Vénus de Cnide n'appartenait pas à l'art idéal et que sa beauté s'adressait aux sens plus qu'à l'esprit. Là-dessus, M. Friederichs [4] riposta avec colère, mais non sans justesse, que les débauchés du Pseudo-Lucien, *Epicuri de grege porci*, n'étaient point des juges autorisés de la beauté pure, et comme la langue des archéologues allemands s'impose moins de réserve que la nôtre, il porta dans cette discussion des arguments et des termes que les plus hardis se feraient scrupule de reproduire. Il est dangereux d'écrire

1. *Anthol. palat.*, I, 104 (trad. Dehèque, t. II, p. 160).
2. Lucien, traduction Talbot, t. I, p. 536-564.
3. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, t. I, p. 347.
4. Friederichs, *Praxiteles und die Niobegruppe*, p. 25.

sur la pudeur, parce qu'on la blesse presque toujours en la défendant. Nous nous garderons d'entrer à notre tour dans une controverse qui pourrait paraître oiseuse; nous préférons réunir les renseignements positifs que l'antiquité nous a transmis sur la Vénus de Cnide, afin d'en chercher le reflet, sinon des copies fidèles, parmi les nombreuses sculptures de nos musées qui portent le nom de la déesse de l'amour.

En vérité, ces renseignements positifs se bornent à peu de chose : les anciens connaissaient si bien la Vénus de Cnide qu'ils ne se sont pas mis en peine de la décrire avec précision. De l'étude et du rappro-





MONNAIES DE CNIDE AU TYPE DE VÉNUS.

chement de tous les textes, voici ce qu'on peut tirer avec certitude. Praxitèle sculpta vers la même époque deux statues de Vénus, l'une drapée et l'autre nue; il les mit en vente au même prix. La Vénus drapée fut achetée par ceux de Cos, qui la trouvèrent décente et sévère; l'autre fut acquise par les Cnidiens et devint bientôt célèbre dans tout le monde grec. Le roi Nicomède de Bithynie offrit aux Cnidiens, s'ils consentaient à la lui céder, de rembourser toute leur dette publique, fardeau écrasant pour la cité. Cnide refusa, et elle fit bien, car le chef-d'œuvre de Praxitèle était son titre de gloire et lui attirait une foule de visiteurs qui franchissaient les mers pour le contempler [1]. On racontait même d'étranges histoires sur les passions que cette beauté de marbre avait allumées [2]. Au IVe siècle, elle fut transportée à Constantinople, dans le palais de Lausus, où elle fut consumée vers la fin du Ve siècle par un incendie [3].

1. Tout ce qui précède est tiré de Pline, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 20.

2. Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 21; Lucien, *Amours*, XV et suiv.; Valère Maxime, VIII, 11, etc.

3. Cedrenus, *Compend. histor.*, p. 322 B.

Suivant les uns, le modèle de Praxitèle avait été la courtisane Phryné [1]; suivant d'autres, ce fut une certaine Cratina [2]. Comme nous savons par différents témoignages que Praxitèle a été l'amant de Phryné [3], c'est la première version qui semblerait préférable, s'il n'était pas possible, comme nous le pensons, de la concilier avec la seconde en supposant que le sculpteur athénien eut plusieurs modèles. De même Zeuxis, peignant son Hélène, emprunta aux plus belles filles de Crotone les éléments de la parfaite beauté [4].

La déesse était représentée dans la fleur de l'âge, debout, sans vêtement, une main ramenée vers le milieu de son corps. Les deux côtés de la statue étaient travaillés avec une égale perfection. Son visage s'éclairait d'un demi-sourire à la fois noble et gracieux. Les éloges donnés par les anciens à divers détails, à la tête, aux cheveux, au front, aux sourcils, à la grâce humide des yeux brillants, à la taille, aux hanches, aux proportions du corps, sont malheureusement peu instructifs [5] : on remarquera seulement que dans la beauté idéale imaginée par Lucien [6], beauté qu'il compose à l'aide de traits empruntés aux statues les plus célèbres, il n'est pas question des mains de la Vénus de Cnide, mais de celles du chef-d'œuvre d'Alcamène, la Vénus des Jardins. On ne sait même pas au juste si la statue de Cnide était en marbre de Paros ou en marbre pentélique, les anciens n'étant pas d'accord à cet égard [7]. Voilà tout ce que les textes nous apprennent : on conviendra que ce n'est pas grand'chose. Nous nous réservons d'insister plus loin sur un autre détail qu'ils indiquent et auquel il semble qu'on n'ait pas fait assez attention jusqu'à présent.

Il existe dans nos musées un très grand nombre de statues de Vénus sans voiles et il ne se passe guère d'années sans qu'on en découvre de nouvelles. Si la fréquence des répliques d'une œuvre d'art donnait la mesure de la célébrité de l'original, nous n'hésiterions pas à reconnaître la Vénus de Cnide dans le type de la Vénus de Médicis ou dans celui de la Vénus du Capitole. On possède, en effet, plus de cent répliques de ces statues, tant en marbre qu'en

1. Athénée, XIII, p. 590.
2. Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, LIII.
3. Par exemple, Athénée, XIII, p. 591; Pausanias, I, 20, 1.
4. Cicéron, *De Inventione*, II, 2. Voir Georges Perrot, *De l'Étude du modèle vivant chez les artistes grecs*, dans ses *Mémoires d'archéologie*, p. 3-8.
5. Les textes principaux sont Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 21; Lucien, *Portraits*, VI; *Amours*, XIII.
6. Lucien, *Portraits*, VI.
7. Lucien, *Jupiter tragique*, X; *Amours*, XIII.

bronze et en terre cuite. Les deux chefs-d'œuvre de la Tribune et du Capitole sont caractérisés par l'attitude des mains, l'une abaissée en avant, l'autre ramenée pudiquement sur la poitrine. La différence principale qui les sépare, c'est que la Vénus du Capitole a près d'elle



VÉNUS DE MUNICH.

(Réplique de la Vénus de Cnide.)

un vase, supportant le vêtement qu'elle vient de quitter, tandis que la Vénus de Médicis est accompagnée d'un dauphin portant un Amour. La première est une baigneuse prête à entrer dans les flots, la seconde une Anadyomène qui vient d'en sortir. Comme l'immense majorité de nos statues ont été restaurées arbitrairement, il est impossible de savoir lequel des deux types est le plus souvent

répété. Mais cela importe peu dans la question qui nous occupe : l'essentiel, c'est le geste doublement pudique des mains commun à toutes les statues de ces deux séries, où les archéologues de l'ancienne école n'hésitaient pas à reconnaître des imitations plus ou moins libres de la Vénus cnidienne de Praxitèle.

Cette manière de voir soulève cependant une objection très grave : elle est contredite par les monnaies. Quelques rares pièces de bronze frappées à Cnide, à l'effigie de Caracalla et de Plautille, présentent au revers l'image d'une Vénus debout, couvrant sa nudité de sa main droite, et tenant de la main gauche un pan de draperie qu'elle laisse tomber sur un vase placé près d'elle. Les deux meilleurs spécimens de ce type numismatique, frappés avec des coins un peu différents, existent dans les cabinets de Paris et de Berlin ; nous reproduisons ici le revers du bronze de Berlin, qui n'a pas, comme le nôtre, été altéré par des retouches [1]. Sur une autre monnaie de la même ville, on voit une tête de Vénus, figurée de profil, où l'arrangement simple et gracieux de la chevelure paraît copié sur le même original [2].

Il est évident que la ville de Cnide, si célèbre sous l'Empire par sa Vénus, ne pouvait faire graver sur ses monnaies un autre type de la déesse que celui dont elle était redevable à Praxitèle. Bien d'autres cités grecques ont agi de même et ont rappelé par leur monnayage les chefs-d'œuvre qu'elles étaient fières de posséder. Seulement, ces reproductions de statues par des graveurs de coins ne sont jamais d'une exactitude rigoureuse ; les nécessités de la frappe, la répugnance des artistes grecs pour les copies serviles — répugnance dont les marbres et les gemmes ne témoignent pas moins que les monnaies — nous interdisent de chercher sur ces dernières autre chose que des imitations *par à peu près* des œuvres de la sculpture. Ainsi, nous savons que la Vénus de Cnide, occupant le milieu d'un édicule spécial, devait regarder, sinon tout droit devant elle, du moins dans la direction de l'entrée ; or, les monnaies font voir la tête de profil, parce que le faible relief des têtes vues de face, bientôt effacé et rendu méconnaissable par le frottement, ne convient pas à la gravure des types monétaires où il ne paraît que par exception. Cependant l'attitude des mains, la présence de la draperie et du vase, sont des détails assez caractéristiques pour que le graveur, en les reproduisant sur son coin, les ait empruntés à l'œuvre dont il s'inspirait.

1. Baumeister, *Denkmäler*, fig. 1554, p. 1402.
2. Baumeister, *op. laud.*, fig. 1555, p. 1402.

On peut hésiter, il est vrai, et quelques archéologues hésitent encore, parce que dans les textes il n'est question ni de la draperie ni du vase. Pour la draperie, comme nous le verrons bientôt, cela n'est pas tout à fait exact; mais quand même le silence des anciens serait absolu, que pourrions-nous en conclure? Dans leurs descriptions, il s'agit de la déesse; les accessoires et les détails secondaires sont indifférents. On a dit souvent que Praxitèle, osant le premier représenter une déesse nue, avait légitimé sa hardiesse en plaçant auprès d'elle un vase, symbole de l'idée du bain. Cette vue est ingénieuse, mais elle ne s'impose pas. Phidias avait sculpté une Vénus sortant de l'onde sur le trône de Jupiter olympien; cette Anadyomène devait certainement être nue [1]. Scopas, plus ancien que Praxitèle, ou, du moins, son aîné de quelques années, était l'auteur d'une Vénus nue fort admirée par Pline [2]. De l'anecdote relative au choix des habitants de Cos, qui préférèrent la Vénus drapée de Praxitèle comme plus décente, on ne doit pas conclure, à l'exemple de plusieurs critiques, que la nudité de la déesse ait fait scandale. Au point où en était arrivé l'art grec vers le milieu du IVe siècle, et dans l'état d'esprit particulier à ce temps-là, rien ne dut moins étonner que la représentation de la nudité féminine, épurée par la recherche de l'idéal et le culte du beau. Praxitèle en créa un incomparable modèle, mais d'autres, sans doute, lui avaient donné l'exemple.

Quelque admiration que l'on éprouve pour la Vénus de Médicis, l'argument tiré de la monnaie de Plautille nous paraît irrésistible : ce n'est pas dans la statue de la Tribune qu'il faut chercher la Vénus de Cnide. Les statues de Florence et du Capitole n'en dérivent que d'une manière indirecte, peut-être par l'intermédiaire d'une statue de Vénus attribuée au fils de Praxitèle, Céphisodote. Rien n'oblige, en effet, à descendre jusqu'au IIe siècle avant notre ère, ou plus bas encore, pour trouver l'auteur de la Vénus de Médicis. Il est de mode aujourd'hui de traiter dédaigneusement ce chef-d'œuvre, comme pour lui faire expier l'enthousiasme sentimental dont il a jadis été l'objet. On parle de la coquetterie de l'attitude, on incrimine la sensualité du regard, symptômes, assure-t-on, de la décadence de l'art et de celle des mœurs. Décadences si l'on veut, ces décadences nous sont chères. N'oublions pas, en regardant la Vénus de Médicis, que le bras droit tout entier et la partie inférieure du bras gauche avec les mains sont des restau-

1. Pausanias, V, 11, 8.
2. Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, 26.

rations modernes assez maladroites ; faisons abstraction de ces doigts maniérés qui nous agacent et reconnaissons que l'auteur de cette merveille, son inspirateur tout au moins, appartenait, par le sentiment et par la science, à la grande famille de Praxitèle [1].

Mais revenons aux monnaies de Cnide. Le type qu'elles reproduisent a été traité par la statuaire et nous en possédons plusieurs répliques, bien moins nombreuses pourtant que celles de la Vénus de Médicis [2]. Il est difficile, assurément, d'expliquer ce fait, alors qu'on se trouve obligé de reconnaître, dans le type de la baigneuse auprès du vase, celui de la Vénus de Cnide si pompeusement célébré par les anciens. On peut cependant, à défaut d'une raison bien concluante, faire valoir plusieurs arguments qui ont leur poids. D'abord, les copies gréco-romaines qui nous restent reproduisent de préférence non pas des originaux du ve et de la première moitié du ive siècle, mais des variantes de ces motifs créées vers l'époque d'Alexandre, au moment où l'art grec se répandait dans le monde ancien, en particulier dans l'Asie Mineure et en Égypte. Le Jupiter de Phidias ne nous est connu qu'au travers de copies inspirées par le Jupiter de Lysippe, imitation lui-même de celui de Phidias, mais plus conforme au goût que l'on pourrait appeler panhellénique. En second lieu, la Vénus entrant au bain figure la déesse à un moment fugitif, dans une circonstance toute passagère, tandis que le type de la Vénus de Médicis convient beaucoup mieux à l'expression, pour ainsi dire permanente, de la grâce embellie par la pudeur. Enfin, les prêtresses du temple de Cnide ont bien pu en rendre l'accès difficile aux copistes, dans un motif d'intérêt local facile à comprendre, et cette considération pourrait expliquer la rareté des copies d'après certaines œuvres célèbres de la sculpture, conservées avec un soin jaloux dans les sanctuaires.

Parmi les statues de marbre conformes au revers des monnaies de Plautille, il en est deux seulement qui, par la qualité du travail et leur intégrité relative, méritent de fixer notre attention : ce sont la Vénus de la Glyptothèque de Munich, que nous reproduisons d'après une photographie très répandue [3], et celle de la *Sala di Croce greca* du

1. On sait aujourd'hui que la signature *Cléomène*, gravée sur la Vénus de Médicis, est une supercherie de la Renaissance.

2. Voy. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 206-208 ; Michaëlis, *Archaeologische Zeitung*, 1876, p. 144-149; Pottier et Reinach, *La Nécropole de Myrina*, p. 281-285.

3. Baumeister, *Denkmæler*, fig. 1556, p. 1403.



VÉNUS DU VATICAN.

(Réplique de la Vénus de Cnide.)

Vatican, que nous publions ici pour la première fois [1]. Cette précieuse statue, incontestablement la plus belle des deux, a malheureusement été défigurée par la pruderie des antiquaires pontificaux, qui ont enveloppé d'une draperie de fer-blanc la partie inférieure du corps. Cette draperie rend inintelligible et absurde le geste de la main gauche de la déesse, consistant à déposer sur le vase placé près d'elle la draperie dont elle vient de se dévêtir. Bien que la statue du Vatican fût connue depuis la Renaissance, elle n'avait pas encore été gravée en 1876, époque où M. Michaëlis la fit reproduire d'après une photographie, mais toujours avec la malencontreuse draperie métallique, dans le *Journal archéologique* de Berlin [2]. En 1884, le Musée de South-Kensington obtint l'autorisation d'en faire prendre un moulage et, par une heureuse tolérance, la déesse put être *déshabillée* pour l'opération. Peu de temps après, ayant eu l'occasion d'admirer ce moulage dans la galerie de Kensington, je m'en procurai une excellente photographie sous deux aspects, par l'aimable entremise d'un des *trustees* de la Galerie nationale de Londres, sir William Gregory, auquel rien de ce qui touche à l'art n'est indifférent. Ce sont ces photographies que nous avons fait reproduire ici, heureux de pouvoir offrir aux archéologues et aux artistes la primeur d'une œuvre déjà intéressante par elle-même, et que sa ressemblance avec la Vénus des monnaies de Cnide rend pour nous aussi précieuse qu'un chef-d'œuvre.

On s'aperçoit au premier coup d'œil d'une différence capitale entre la Vénus du Vatican et celle de Munich. La statue de Munich semble tirer la draperie à soi, comme pour se vêtir au sortir du bain, tandis que celle du Vatican la laisse tomber, comme au moment d'entrer dans les flots.

On a discuté pour savoir lequel de ces deux motifs était plus conforme à l'original. Les monnaies ne fournissent pas sur ce point d'indication bien satisfaisante, bien qu'elles paraissent plutôt en faveur de la seconde hypothèse. Il n'y a rien à tirer non plus d'un

1. Restaurations : dans la statue de Munich, la partie supérieure de la tête, dont le type est à peine antique; le nez, une portion de la bouche, la moitié de l'avant-bras droit, le bras gauche à partir du bracelet, les pieds, des fragments du vase et de la draperie. Dans la statue du Vatican, il n'y a de modernes que la partie inférieure du bras droit et le bras gauche tout entier.

2. Michaëlis, *Archæologische Zeitung*, 1876, pl. XII; de là dans Overbeck, *Geschichte der Plastik*, t. II, p. 31, fig. 99; Baumeister, *Denkmæler*, fig. 1556, p. 1403; Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, p. 248.



Gazette des Beaux-Arts

VÉNUS DU VATICAN
d'après la « Vénus de Cnide » de Praxitèle

Imp Eudes

texte d'Athénée [1], que nous traduisons littéralement : « A la fête des Eleusinies et à celle des Poseidonies, Phryné, sous les yeux des Grecs assemblés, déposa ses vêtements, délia sa chevelure et entra dans la mer : et c'est d'après elle qu'Apelle peignit l'Aphrodite Anadyomène, et Praxitèle le sculpteur, qui était son amant, sculpta d'après elle l'Aphrodite cnidienne. » Des difficultés chronologiques, sur lesquelles nous n'avons pas à insister ici, s'opposent à ce que l'on considère comme contemporaines la Vénus de Praxitèle et celle d'Apelle ; d'ailleurs, si l'on y regarde de près, il n'y a pas, dans le texte d'Athénée, une connexion nécessaire entre l'exploit de la courtisane thespienne et les deux œuvres d'art dont il fait mention.

M. Michaëlis a ingénieusement fait valoir que les deux Vénus, celle du Vatican et celle de Munich, portant l'une et l'autre sur la jambe droite, laissent tomber la draperie du côté opposé. Il est certain que pour soulever un vêtement, si léger qu'on le suppose, on s'appuie plutôt sur la jambe placée du même côté que le vêtement. L'archéologue allemand en conclut que le mouvement de la Vénus du Vatican est seul conforme à celui de l'original.

Il nous semble que l'argument capital en faveur de la statue du Vatican est fourni pas un charmant distique d'Ovide, inspiré sans doute par la Vénus de Cnide ou par l'une de ses répliques, bien qu'on l'ait souvent cité à tort en décrivant la Vénus de Médicis :

Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegitur laeva semireducta manu [2].

« Vénus elle-même, quand elle dépose ses voiles, s'incline légèrement et se couvre de sa main gauche. »

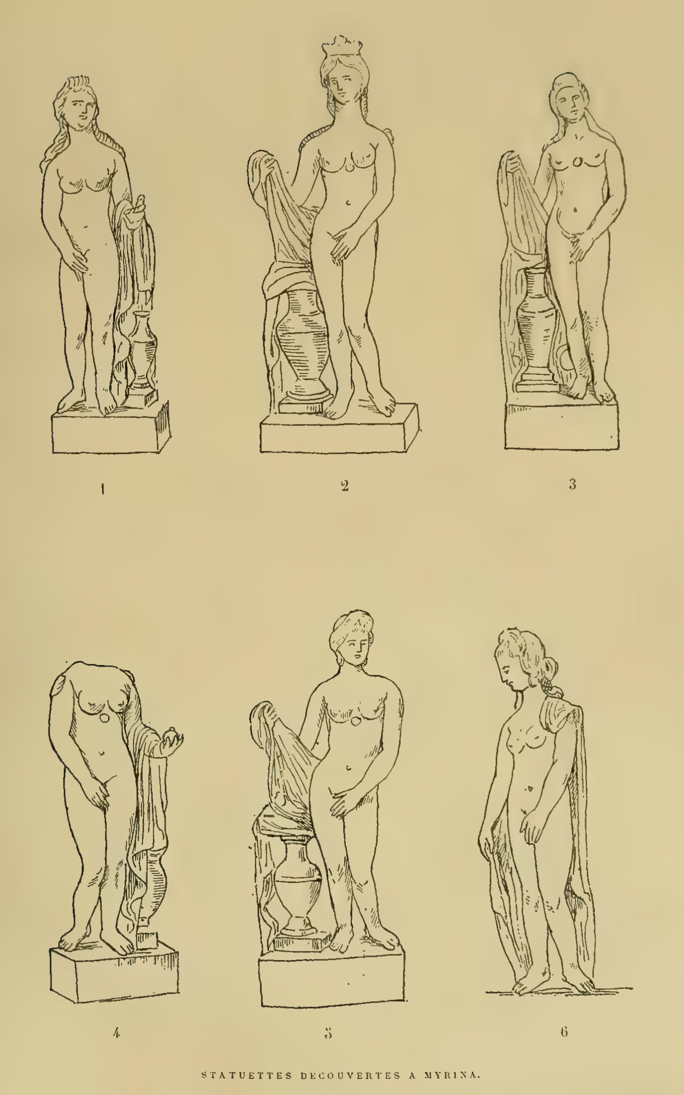
Il y a, dans ce distique, deux détails bien remarquables. D'abord, l'expression *quoties velamina ponit*, qui se rapporte évidemment à l'acte de la déesse sur le point d'entrer au bain ; il s'agit donc de la Vénus de Cnide et non point de la Vénus de Médicis, qui sort de l'onde. Le témoignage d'Ovide vient s'ajouter à celui des monnaies pour attester que la Vénus de Praxitèle est bien celle dont la réplique est au Vatican. Étant donnée la célébrité universelle de l'original, il est inadmissible qu'Ovide n'ait pas eu présent à l'esprit, lorsqu'il écrivait ces vers, un type bien connu de tous ses lecteurs. En second lieu, le poète a dit : *laeva manu*, alors que la quantité lui permettait

1. Athénée, *Banquet des sophistes*, XIII, p. 590.
2. Ovide, *Art d'Aimer*, II, v. 612.

tout aussi bien d'écrire *dextra*. Il faut en conclure, à notre avis, malgré les répliques de marbre et les monnaies, que les copies de la Vénus, celles du moins que nous avons signalées jusqu'à présent, sont retournées et que, dans l'original, le vase était sur la droite de la statue.

Mais, en vérité, le témoignage d'Ovide est-il isolé ou contredit par d'autres textes? On le croirait en lisant les ouvrages d'archéologie modernes, où le mouvement de la main droite est donné comme une indication des anciens, mais on se détrompe lorsqu'on a recours aux anciens eux-mêmes. Un Byzantin, Cedrenus, se contente de dire que la Vénus de Cnide cache sa pudeur d'une main, τῇ χειρί. L'auteur des *Amours* appelle cette main ἑτέρα χείρ, « l'autre main », ce qui peut bien signifier quelquefois « l'une des mains », mais désigne le plus souvent la main gauche, comme les lexicographes grecs nous l'ont appris. En dehors de ces deux textes, il n'y a plus que celui d'Ovide, auquel on paraît n'avoir pas fait attention, et où il est question, sans erreur possible, de la main gauche. En résumé, aucun texte ancien ne parle de la main droite, un texte indique la main gauche, un second la désigne expressément. Il faut s'incliner devant l'évidence. N'est-il pas d'ailleurs plus naturel de déposer son vêtement sur la droite, puisque c'est de la main droite qu'on se sert de préférence pour le retirer? Ajoutons que les Vénus du Capitole et de la Tribune ramènent l'une et l'autre la main gauche sur le devant du corps. En conclura-t-on que ces types sont plus voisins de celui de Praxitèle? Non, car à défaut même des monnaies de Cnide, le distique d'Ovide nous l'interdit : il y est parlé de la manière la plus claire d'une Vénus qui se dépouille de ses vêtements et se couvre de la main gauche. C'est l'image même de la Vénus du Vatican, mais retournée : ce n'est pas la Vénus du Capitole, qui a déjà laissé tomber sa draperie; ce n'est pas non plus celle de la Tribune, qui vient de surgir entièrement nue des flots.

Maintenant, comment justifier le retournement de l'image sur les monnaies et dans les répliques de marbre? Je reconnais que la question est embarrassante; je reconnais encore que l'on peut alléguer, à l'appui de l'hypothèse généralement reçue, l'analogie de l'Hermès de Praxitèle, où la draperie, placée également sur la gauche, ressemble d'une manière frappante à celle que laisse tomber la Vénus du Vatican. Mais l'objection principale, celle qui est tirée des monnaies de Cnide, n'a pas beaucoup de force à nos yeux. Pausanias signale à Anticyre une statue de Diane, œuvre de Praxitèle, qui porte une torche dans la main *droite*. Or, sur une monnaie d'Anticyre qui nous



STATUETTES DECOUVERTES A MYRINA.

N° 1, haut. $0^{m}21$; n° 2, haut. $0^{m}22$; n° 3, haut. $0^{m}16$; n° 4, haut. $0^{m}165$ (tenant une pomme à la main) ; n° 5, haut. $0^{m}20$; n° 6, haut. $0^{m}22$. — Les n° 2, 3, 4, 5 ont chacun une rondelle en pastillage entre les seins, ornement commun dans les figurines de Myrina.

a conservé le motif de cette statue, Diane porte la torche dans sa main *gauche*. L'image a donc été renversée par le graveur du coin, bien qu'il travaillât à quelques pas de l'original. La même erreur n'est-elle pas admissible à Cnide? Quant à l'objection fondée sur les répliques de marbre, elle est singulièrement affaiblie par le fait, tout récemment constaté, que certaines imitations fort intéressantes de la Vénusde nide offrent une disposition différente et que la draperie avec le vase y sont placés sur la droite. Les répliques dont il s'agit sont les figurines en terre cuite découvertes depuis une dizaine d'années en Asie Mineure.

Tout d'abord, ces statues, bien que d'un art souvent médiocre ou même grossier, présentent deux avantages par rapport aux autres répliques de la statuaire : elles ont été sculptées en Asie, non loin de Cnide, et elles sont incontestablement plus anciennes que les marbres et les monnaies. Je ne m'arrêterai pas à discuter ici l'opinion, heureusement isolée, d'un archéologue, qui voudrait faire descendre jusqu'aux Antonins l'époque de la nécropole de Myrina; nous avons donné, M. Pottier et moi, les motifs qui nous la font considérer comme plus ancienne [1]. Or, tandis que les répliques en marbre de la Vénus de Cnide sont très rares, en comparaison de celles qui ressemblent à la Vénus de Médicis, il en est tout autrement dans le trésor des terres cuites de Myrina, où l'influence des modèles de Praxitèle est très sensible [2]. Nous avons recueilli, au cours de nos fouilles, six répliques de la Vénus de Cnide, auxquelles il faut ajouter une figurine de Tarse, une des environs de Smyrne, une ou plusieurs de Myrina même, qui ont été signalées dans les collections du Musée Britannique, de M. Lambros et de M. Julien Gréau. Enfin, M. Lambros possédait une statuette, publiée comme provenant de Smyrne, où le geste et l'attitude de la Vénus sont analogues, si ce n'est que le vase fait défaut; la même particularité se retrouve dans une des répliques de Myrina. En revanche, le type de la Vénus de Médicis est absent : frappante et décisive confirmation de l'opinion des archéologues qui, à la suite de Visconti, ont pensé que le motif de Praxitèle était reproduit sur les monnaies de Plautille et que les Vénus du Capitole et de Florence dérivaient d'une variante postérieure! A côté des répliques de la Vénus de Cnide, on a trouvé, dans la nécropole de Myrina, plusieurs exemplaires d'une Vénus drapée

1. *La Nécropole de Myrina*, p. 107 et *passim*.
2. *La Nécropole de Myrina*, p. 159, 282, etc.

tenant une pomme, qui ressemble fort exactement à la Vénus *genetrix* du Musée du Louvre, connue elle-même par un grand nombre de répliques. Or, je crois avoir montré, d'accord avec MM. Brizio, Curtius et de Witte, que cette figure n'est autre que la Vénus drapée de Praxitèle, achetée par les habitants de Cos, au même moment où les Cnidiens se rendaient acquéreurs de la Vénus nue [1].

Ainsi, la même nécropole présente les types des deux Vénus de Praxitèle. Qui sait si l'on ne reconnaîtra pas un jour, parmi les autres images de la déesse qu'elle a fournies, des répliques des trois autres Vénus du grand sculpteur sur lesquelles les renseignements précis nous font défaut ? La Vénus détachant sa sandale, si fréquente en terre cuite, en bronze et en marbre, pourrait bien être du nombre ; mais ce n'est là qu'une hypothèse, où nous n'avons pas le droit de nous arrêter.

Parmi les dix répliques en terre cuite de la Vénus de Cnide que nous connaissons avec quelque exactitude, sept placent le vase ou la draperie sans le vase *à droite*, et représentent la déesse, comme dans les vers d'Ovide, couvrant sa nudité de sa main *gauche*. Trois seulement sont conformes au type des monnaies et des statues. Nous pouvons tirer de là deux conclusions : d'abord, que les terres cuites, documents plus anciens que les statues et les monnaies, sont généralement en faveur de la thèse que nous soutenons ; en second lieu, que l'habitude de retourner les images paraît de bonne heure et que les artistes, peu occupés de la précision de leurs copies, n'y attachaient probablement pas d'importance. Le même fait se constate dans les anciennes gravures en taille-douce ; ainsi, pour ne citer qu'un exemple, qui se rapporte au sujet même de cette étude, une réplique de la Vénus de Cnide aux jardins du Vatican a été retournée dans la gravure publiée par Jean van Bishop, dit *Episcopius*, en 1630.

Une des Vénus de Cnide rapportées de Myrina au Louvre a été publiée par M. Pottier et moi [2] ; je donne ici la silhouette de six autres figurines, encore inédites, que j'ai étudiées et dessinées à la chambre claire au moment de leur découverte. Peut-être mes croquis sont-ils un peu flattés, car je me souviens que ces statuettes étaient fort communes ; mais le dessin général en est parfaitement exact et il est bon que les antiquaires aient sous les yeux tous les éléments du problème que nous essayons ici de leur exposer.

1. Cf. *Gazette archéologique*, 1887, p. 250 et suiv.
2. *La Nécropole de Myrina*, pl. V, nº 4.

Quelques mots, pour terminer cette étude, sur la date où il convient de placer la Vénus de Cnide. Friederichs proposait 340, M. Brunn 330: ces deux chiffres ne nous paraissent pas acceptables. Nous croyons que la Vénus de Cnide a été sculptée entre 350 et 345 avant notre ère. Voici le résumé de notre argumentation sur ce point.

Praxitèle était fils du sculpteur Céphisodote, dont nous connaissons deux œuvres datées de 393 et de 375. Céphisodote était déjà un homme mûr en 370, époque à laquelle il alla travailler dans le Péloponnèse. Nous pouvons donc le faire naître vers 420 avant J.-C.

Pour Praxitèle lui-même, nous avons une date à peu près certaine, établie par M. Studniczka: c'est celle de l'Artémis Brauronia, qui se place en 345 ou 346. En outre, nous savons que Praxitèle fut l'amant de Phryné. Or, Phryné était de Thespies et arriva toute jeune à Athènes, dans un état d'extrême pauvreté. Thespies ayant été détruite en 372 par les Thébains, et les Athéniens ayant accueilli les fugitifs, nous sommes autorisé à mettre cet événement en rapport avec l'enfance de Phryné. On peut la faire naître en 375, quelques années avant la ruine de sa patrie. Cette hypothèse est confirmée par une anecdote qui porte tous les caractères de la vraisemblance. En 335, après la destruction de Thèbes par Alexandre, Phryné offrit de rebâtir à ses frais les murs de la ville si les Thébains y faisaient graver l'inscription suivante : « Alexandre les a détruits. Phryné les a relevés. » Elle était donc, à cette époque, devenue très riche ; la proposition qu'on lui attribue convient à une courtisane de quarante ans. Maintenant, si Phryné posa pour la Vénus de Cnide, tradition qu'il n'y a pas lieu de mettre en doute, elle ne devait guère avoir alors plus de 30 ans, ce qui nous conduit à placer vers 345 la date de cette statue. C'est bien là le temps de la plus féconde activité de Praxitèle qui avait débuté, sous la direction de son père, dans le Péloponnèse, et dont l'Hermès olympien, œuvre de jeunesse, se place à notre avis vers 362. Sans doute, ce ne sont là que des conjectures, mais elles ont l'avantage de se soutenir entre elles et de ne point contredire les faits certains. C'est déjà beaucoup pour des hypothèses archéologiques : disons plus, c'est tout ce que l'on peut leur demander, à moins d'exiger qu'elles ne se transforment en certitudes, ce qui rendrait toute discussion superflue.

SALOMON REINACH.

M. P.-V. GALLAND

ET

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DÉCORATIF

(PREMIER ARTICLE.)



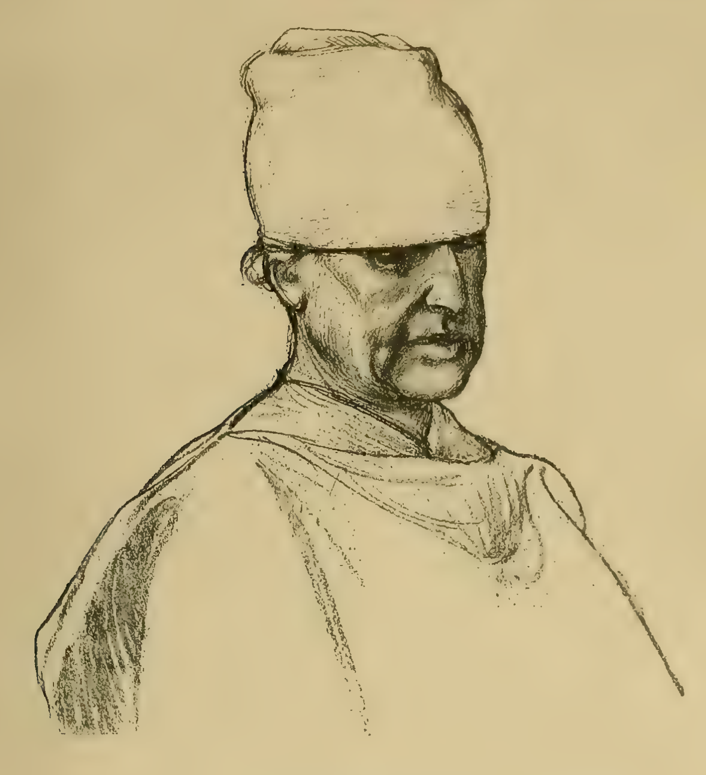
Pourquoi cette expression, « l'art décoratif », qui était inconnue aux époques les plus brillantes de l'art, est-elle devenue depuis quelques années d'un usage courant? Est-ce donc que cette sorte d'art n'existait pas auparavant? — Tout le monde sait qu'au contraire l'Antiquité, le Moyen Age, la Renaissance, nous en ont laissé des spécimens admirables. — Quelle raison alors, a bien pu déterminer le public à adopter un mot nouveau pour désigner une chose qui est ancienne, ou comment, s'en étant passé durant si longtemps, a-t-il tout à coup senti le besoin de l'employer?

Il faut qu'il y ait une raison ; et, en effet, il y en a une. L'adjectif « décoratif » ajouté au mot « art » a été rendu nécessaire parce que, depuis deux siècles, on a pris l'habitude de limiter le sens de « l'Art » et de le réserver à une catégorie spéciale et restreinte d'œuvres. C'est au régime des corporations et des privilèges qu'en remonte la faute. C'est lui qui a amené le malentendu. Autrefois un peintre *décorait* un palais de ses compositions, un sculpteur taillait, dans le marbre, le bois ou la pierre des images de son invention, qu'elles fussent des figures pour un

tombeau ou des bas-reliefs pour des stalles de cathédrale; un potier modelait des pièces de céramique, un orfèvre ciselait la poignée d'une épée : tout cela c'était de l'art, et on ne songeait pas à préciser autrement, à établir des distinctions, à instituer je ne sais quelle hiérarchie dans ces diverses opérations inspirées par un travail identique du cerveau. Raphaël était-il moins artiste quand il exécutait les décorations murales du Vatican ou des compositions de tapisseries, que quand il peignait la *Transfiguration?* Benvenuto Cellini était-il moins artiste quand il ciselait ses précieux bijoux que lorsqu'il modelait le *Persée?* On pourrait en citer cent autres et cent autres encore. La question est banale et il n'est plus permis de la poser. Mais, comme l'a dit un humoriste, « l'homme est un animal qui est remarquable en ceci qu'il a la folie du galon : il veut toujours en avoir un peu plus que son voisin ». A partir du XVII[e] siècle, les peintres et les sculpteurs, formés en association pourvue de privilèges, eurent l'idée de monopoliser l'art à leur profit. Il fut décidé que seuls auraient le rang et le titre d'artistes ceux qui feraient de la peinture et de la sculpture d'une certaine façon. En dehors d'eux il n'y aurait plus qu'industrie. De telle sorte que l'art fut soumis à un régime, émondé suivant d'étroites méthodes, asservi à des classifications arbitraires, enseigné au moyen de formules. Si le résultat n'avait été que la création de catégories, et d'une espèce d'échelle graduée du mérite, le danger peut-être n'eût pas été bien grand. Malheureusement, les conséquenees ont été plus funestes. En autorisant dans l'art de si puériles et si fausses distinctions, on a systématiquement exclu de son enseignement tout ce qui en constituait l'élément décoratif, de telle sorte que les peintres, les sculpteurs appelés à orner les demeures, les palais, les églises, ayant désappris comme indigne d'eux cette partie essentielle de leur profession, n'ont plus su que *plaquer* des compositions n'ayant de « décoratives » que le nom. On fit des plafonds comme on aurait fait un tableau de chevalet, des cariatides comme on aurait sculpté des figures quelconques, au lieu d'exécuter des œuvres dont la première condition est de s'harmoniser avec l'architecture, de répondre à un objet déterminé qui est avant tout le *décor*.

Il n'y a pas longtemps que l'on s'est aperçu de la grosse erreur commise en séparant l'art pur de l'art décoratif. Aujourd'hui les plus énergiques efforts sont tentés pour réparer le mal; partout on ouvre des écoles « d'art industriel » dont les programmes ont pour base l'enseignement général de l'art avant d'arriver à ses applications.

A l'École des Beaux-Arts même, un cours spécial a été créé, dont M. P.-V. Galland est le professeur éminent, et qui a pour objet de montrer le lien étroit qui unit ces trois arts : peinture, architecture



ÉTUDE POUR LA COMPOSITION DE « SAINT DENIS », AU PANTHÉON, PAR M. GALLAND.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

et sculpture. Ce n'est pas sans peine qu'on est arrivé à un tel résultat; mais avant de dire comment la création de ce cours a été décidé, il est nécessaire de présenter au lecteur l'artiste de haute valeur qui en est chargé, et qui aura, aux yeux de l'avenir, l'honneur d'avoir démontré son absolue nécessité.

I.

Le nom de M. Galland, justement apprécié aujourd'hui parmi les amateurs, est à peine connu du grand public. Il ne figure presque jamais dans les livrets de nos Salons annuels; l'on ne voit point des toiles de cet artiste dans les expositions des cercles. Quiconque jugerait du mérite d'un homme par le bruit qu'il fait dans le monde serait fort embarrassé d'apprécier celui-là... C'est qu'elle est une maîtresse capricieuse, la Renommée, et qui exige beaucoup de tapage dans les hommages qu'on lui rend. Il faut se mettre en frais, la promener en équipage pour lui plaire. Elle veut du bruit, elle n'aime pas les solitaires. En outre, notre société moderne, si avide qu'elle soit d'hommes nouveaux dont elle s'amuse comme de jouets à surprise, si accueillante qu'on la suppose dans ses curiosités fiévreuses, n'est capable d'apprécier le talent que s'il se présente à elle dans des conditions qui lui soient familières et suivant un rite convenu. Ainsi, c'est au Salon des Champs-Élysées, dans les cercles et les expositions périodiques, qu'elle est accoutumée d'aller chercher ses artistes, de même que c'est sur le turf qu'elle consacre les sportsmen ou au Bois qu'elle découvre les élégances mondaines. Chacun étant de cette façon dans son milieu, le public croit pouvoir distribuer à coup sûr les faveurs de son suffrage. Il a besoin de sécurité pour créer les réputations. Sa vanité, qui se gonfle dans ce rôle de dispensateur de la renommée, s'épanouit à l'aise et tranquillement au moyen de ce procédé peu compliqué. — Mais qu'un homme au talent véritablement original, et ne portant pas la marque des banalités courantes, dédaigne ou néglige de se présenter à la foule sur le terrain spécial à son genre, sans avoir à son front en caractères bien lisibles l'étiquette distinctive de sa qualité professionnelle, alors il y a bien des chances pour qu'il reste ignoré d'elle.

Or, nous l'avons déjà dit, M. Galland n'expose pas au Salon.

A la vérité, il n'est personne ayant âme d'artiste qui ne connaisse sa valeur. Il est en possession de toutes les distinctions officielles qu'on peut obtenir par le talent : il est professeur à l'École des Beaux-Arts, et son cours est un des plus importants qui soient; il est directeur des travaux de l'État à la manufacture des Gobelins, commissaire du gouvernement près de la manufacture de Sèvres pour les décorations céramiques, officier de la Légion d'honneur, etc. Il est accablé de

commandes par tous les riches Mécènes de l'Europe. Il a exécuté des chefs-d'œuvre dans trente habitations princières. Mais, malgré cela, la majorité du public l'ignore ! On pourrait citer je ne sais combien de peintres qui n'ont pas la dixième partie de sa magistrale science, et que la renommée gâte et recherche, dont les noms sont partout



LA MUSIQUE, PAR M. GALLAND.

(Croquis pour un panneau décoratif.)

mentionnés et vantés, alors que le sien reste confiné dans le cercle relativement restreint des connaisseurs et des vrais amateurs. Étonnons-nous, après cela, que l'histoire soit si difficile à faire, et qu'elle tienne si peu de compte, dans le classement définitif des artistes marquants de chaque siècle, de l'engouement passager des contemporains pour tel ou tel dont la gloire éphémère et trompeuse s'évanouit en peu de temps!

On a pu voir à la dernière exposition de l'Union centrale des arts décoratifs au Palais de l'Industrie, dans la pièce du premier étage

réservée à la réception du Président de la République, toute une série de peintures de M. Galland qui ont servi de modèles pour l'exécution de tapisseries des Gobelins destinées à la décoration de l'un des salons du Palais de l'Élysée. Ces remarquables compositions donnent déjà une idée du rare mérite de l'artiste, de son talent spécial qui consiste à savoir merveilleusement adapter le décor à la forme architecturale, et à si bien se jouer des difficultés de celle-ci qu'il semble en tirer parti, loin d'être gêné par elle, pour faire produire plus d'effet aux motifs qu'il invente. On a là un résultat achevé, un exemple complet de la science du décorateur. Pour apprendre par le détail comment un homme tel que M. Galland est parvenu à cette perfection dans l'agencement du décor, dans la variété d'invention, dans le rendu des plus petits ornements, le visiteur de l'exposition n'avait qu'à se rendre dans la salle du Musée des Arts Décoratifs, située à l'autre bout de la galerie du Palais de l'Industrie, dans laquelle se trouvaient et se trouvent encore les nombreux croquis, ébauches, panneaux décoratifs de toutes sortes, que l'artiste a commencés, abandonnés tour à tour et repris, et qui attestent par quel curieux et incessant travail il arrive à transformer en décor tout ce qu'il voit, tout ce qui lui paraît digne dans la nature de remplir cette fonction. Mieux encore : bien que le comité directeur de l'Union centrale ait très intelligemment acquis un grand nombre de ces croquis, pensant avec raison que c'étaient les meilleurs éléments d'enseignement et d'inspiration qu'on pût mettre sous les yeux des artistes de l'industrie, ne nous bornons pas à consulter ces documents; rendons-nous chez M. Galland, dans son atelier, pour le voir directement à la besogne. Nous le trouverons accueillant, affable, causeur, étincelant de verve et d'esprit. Que ce soit dans son immense atelier de la rue Fontaine ou dans son bizarre jardin de Fontainebleau où il a organisé une installation si ingénieuse pour parvenir à étudier et peindre les fleurs dans toutes les attitudes et sous tous les aspects, creusant des allées à une profondeur de plus d'un mètre cinquante pour que son œil soit presque au niveau de la plante et surprenne mieux ses formes, ou imaginant des citernes au fond desquelles il transporte ses chevalets, en disposant à l'ouverture feuillages et draperies, mannequins et accessoires divers, de façon à avoir au fond de ce trou l'illusion optique nécessaire pour faire *plafonner* ses compositions et obtenir des éclats de lumières qui le mettent en extase. Dans ce jardin extraordinaire, on a l'artiste en pleine rêverie et en pleine fièvre d'invention, à la continuelle recherche des lois de son art, épris des moindres caprices de la

nature, tombant en arrêt devant un brin de mousse, une tige flétrie, une feuille d'arbre étrangement jaunie avec des tons safranés de vieux bronze, combinant sans cesse des effets de jour pour découvrir, par des oppositions, une couleur brillante, une nuance nouvelle, dont il enrichit sa palette, méditant ainsi devant chacun des spécimens de la flore que lui fournit la forêt de Fontainebleau, comment il les pourrait ramener par gradation à l'état de type ornemental, aux lignes simples et pures. Dans l'atelier de Paris, où se trouvent ses grandes œuvres en cours d'exécution, on a l'artiste créateur, dont le travail alors n'est plus préparatoire, mais définitif. Ici, point de ces riches tentures qui font pâlir les tableaux, comme dans les hôtels de tant de peintres, avenue de Villiers; point de bibelots hétéroclites récoltés chez les marchands de bric-à-brac et disposés dans un désordre plus ou moins savant, mais uniquement des plafonds, des dessus de portes, des études, des maquettes. Il y en a dans tous les coins; elles s'étagent jusqu'au plafond vitré d'où une lumière tamisée se répand dans la pièce, longue et large comme une galerie du Louvre, témoignant de l'énorme et incessant labeur du maître, ainsi que de ses aptitudes si multiples. Là on voit les premières esquisses de la décoration du salon des Champs-Élysées exécutée en tapisserie des Gobelins, des projets sans nombre pour de fastueuses habitations, œuvres terminées ou en préparation, son importante composition de *Saint Denis* qui est destinée au Panthéon et qui, dans quelques mois, sera achevée. Puis ce sont des fragments d'études, de délicieuses silhouettes de femmes, des groupes d'amours d'une invention exquise, des fleurs, des ornements, tout le bagage d'un artiste consciencieux qui essaye vingt fois son pinceau avant de mettre la main à l'œuvre définitive, et qui accomplit ainsi vingt œuvres intéressantes avant le création finale. Voici encore des tableaux de chevalet, peintures d'histoire ou peintures de genre, natures mortes ou motifs d'architecture, scènes de la vie intime ou légendes mythologiques, dans lesquels apparaissent toujours, comme qualités maîtresses et distinctives, une élégance rare et un sentiment de mélancolie pénétrante.

Outre la science impeccable qui lui permet de peindre indifféremment et avec la même habileté les choses les plus diverses, une fleur, une plante ou une pièce d'orfèvrerie, un palais vénitien avec ses colonnes finement sculptées ou les nudités délicates des déesses, des seigneurs bardés de fer ou de fringants cavaliers vêtus de soie et caracolant sur des chevaux d'un dessin aussi pur que précis, M. Galland a, comme tous les vrais artistes, la faculté de donner à ce qu'il

touche une allure spéciale, un caractère qui lui est propre, un style enfin. Ce style, il est dû à l'originalité inépuisable de ses inventions, à la souplesse et à la largeur de son exécution, à la grâce de la couleur qui est à la fois épanouie et discrète comme l'aimable incarnat répandu sur les joues chastes d'une vierge. Il est facile de reconnaître au premier coup d'œil la peinture d'un Véronèse, d'un Rubens, d'un Tiepolo, d'un Boucher. Chez ceux-là, elle est riche, chatoyante, abondante et ferme; chez ceux-ci, elle est savoureuse, attendrie, volupteuse et ambrée. Il n'est pas moins aisé de distinguer instantanément les œuvres de M. Galland dont l'originalité ne permet point de les confondre avec aucune autre. Chez lui le dessin, d'une distinction toute florentine, enlace la couleur dans une caresse molle, d'un rythme curieusement étudié, et de cette étreinte amoureuse se dégagent des formes alanguies, finement nuancées, aux contours noyés, aux vigueurs apaisées, qui vous transportent doucement dans le pays des chimères et évoquent tout un cortège de figures délicieuses. C'est un Olympe nouveau qui surgit, non cet Olympe aux couleurs ardentes des maîtres italiens, non plus l'Olympe un peu débraillé de Boucher dans lequel les déesses jettent si galamment leur bonnet par dessus les buissons roses, mais un Olympe aimable et de mœurs pures, où l'Amour s'exprime en un langage réservé, d'une ineffable langueur, où les femmes n'ont que des demi-sourires d'Elvires pénétrées de tendresse, où les héros parlent bas et sans gestes vainqueurs de capitans tragiques. Imaginez un peintre disciple heureux de Jean Goujon, et vous aurez une idée du charme de cette peinture captivante, de son haut goût et de sa délicate saveur.

Les compositions qui sont purement des motifs d'ornement font l'admiration des spécialistes, car c'est un genre particulier que celui-ci, et tels peintres, parmi les plus illustres de nos jours, qui n'ont point d'égaux pour dessiner une tête, seraient incapables d'agencer avec le goût et la science requis un beau motif de décoration. On ne sait pas assez ce qu'il faut d'esprit inventif, d'ingéniosité profonde, de savoir et d'habileté pour imaginer cette chose qui paraît si simple et qu'on appelle un ornement. Cette chose si simple est tout bonnement, en art, ce qu'il y a de plus rare et de plus compliqué. Cela est tellement vrai qu'il suffit presque, non pas seulement à la gloire d'un artiste, mais à la renommée de tout un peuple, d'avoir trouvé un décor inédit, une forme d'un dessin nouveau. Et quand, par hasard, on l'a trouvé, ce décor, cette combinaison de lignes que l'imagination a revêtue de son empreinte, on lui décerne le grand nom de *style*. Il devient un

signe distinctif, un symbole résumant les qualités d'une race, l'éclat d'une civilisation, les goûts d'une époque et jusqu'à ses tendances intellectuelles. Énumérez les divers ornements typiques qui ont été



CROQUIS D'ENFANTS, PAR M. P.-V. GALLAND.

inventés depuis l'origine du monde ; promenez un regard d'analyste patient sur les innombrables arabesques, entrelacs, pendentifs, culs-de-lampe, fleurons ou frises que nous ont légués les âges et qu'on admire sur les monuments ; décomposez par la pensée cette multitude de lignes qui s'enchevêtrent, se brisent, renaissent mystérieuses

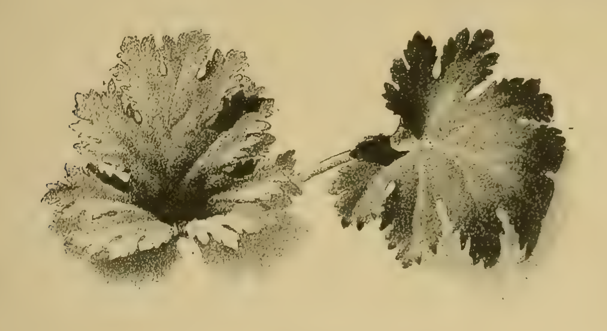
comme le rêve, insaisissables comme le caprice, et vous vous apercevrez que ces ornements, dont le nombre paraît infini, se réduisent, en définitive, à quelques combinaisons de formes extrêmement limitées.

L'humanité et les siècles accumulés n'ont pas su faire davantage. Les anciens nous ont laissé cette répétition de lignes brisées qu'on appelle une *grecque;* les Orientaux ont emprunté leur inépuisable variété de décors à la géométrie ou à la flore naturelle. Les arabesques découvertes à Pompéi et réhabilitées par Raphaël sont aujourd'hui encore le répertoire usuel où vont puiser nos artistes soi-disant novateurs. En France, les Bérain, les Lepautre, les Audran, se sont illustrés rien que par la noblesse et l'harmonie d'un style auquel ils ont attaché leur nom. C'est donc que la chose est difficile. Cette sorte d'art qu'on appelle ornemental, n'ayant guère pour moyen d'expression que la représentation de choses inanimées, reste toujours abstrait. C'est un langage très vague, un peu froid, auquel rarement viennent s'ajouter une image ou une formule nouvelles, que l'on emploie malaisément et qui doit s'adresser à l'esprit, à la raison, sans passer par le cœur. De là sa concision en même temps que son obscurité.

Eh bien, M. Galland possède à fond le secret de cette langue qu'il manie avec une extraordinaire aisance et une souplesse incomparable. Qui n'a pas vu son exposition du Musée des arts décoratifs dont il était question tout à l'heure, ne peut se faire une idée de la facilité avec laquelle il improvise un décor toujours approprié à la place, à l'objet qu'il doit revêtir. Tantôt c'est un arbuste dont la tige flexible, d'un jet hardi, savamment mesuré, forme une colonnette ravissante. Tantôt c'est une guirlande d'une fantaisie imprévue et charmante. Il n'est pas jusqu'à un méchant bout de papier, inégalement aminci en bande étroite et allongée, qui ne devienne, dans les mains de ce prestigieux artiste, un motif d'ornement original. Si notre pays possédait un véritable ministre ou surintendant des arts, capable de diriger le goût public et intelligemment soucieux des besoins de l'enseignement, la première chose qu'il ferait ce serait de s'adresser à un homme comme M. Galland, de l'accaparer à quelque prix que ce fût, de lui confier la haute surveillance des élèves de toutes les écoles d'art décoratif, de puiser dans ses cartons les innombrables croquis et études qui les remplissent, et d'en répandre à profusion les fac-similés. Peut-être alors nos industries d'art, retrempées aux sources d'une invention féconde, reconquerraient-elles leur prestige passé et redonneraient-elles à notre pays la richesse dont elles furent jadis le principal élément!

Est-il besoin, maintenant, d'ajouter au croquis rapide de cette physionomie d'artiste quelques dates qui en précisent la ressemblance? Voici, en peu de mots, cette vie laborieuse.

Pierre-Victor Galland est né en 1822. Son père était orfèvre, et l'un des premiers de son temps pour l'habileté et la finesse d'exécution. Il inculqua à son fils les bons principes d'application et de conscience qui sont trop peu suivis de nos jours, le respect de son art et la sévérité pour soi-même, sans lesquels on ne fait jamais œuvre durable. Le jeune homme suivit docilement ses leçons; puis, sentant grandir en lui les ambitions, commença, à l'âge de seize ans, à



ÉTUDE DE PLANTE, D'APRÈS NATURE, PAR M. P.-V. GALLAND.

prendre des leçons d'architecture avec Labrouste et de peinture avec Drolling. Sculpture, architecture et peinture, c'est par ce triple enseignement, poursuivi avec un zèle opiniâtre, qu'il a pu arriver à l'épanouissement des rares facultés qui font de lui un artiste unique et sans équivalent peut-être à notre époque.

Après de rudes et laborieux débuts dans les ateliers des décorateurs Ciceri, Cambon, Diéterle, Séchan, Rubé et Desplechin, il commença à pouvoir montrer ce qu'il valait, en 1848, dans les décorations des fêtes publiques qu'on organisait fréquemment alors. Vers cette époque, il reçut la commande d'un travail considérable pour un riche Arménien, qui voulait orner de peintures un palais construit aux environs de Constantinople. Galland partit pour cette ville : il y séjourna deux ans, travaillant avec ardeur, et couvrit les murailles de plus de dix pièces. Malheureusement, il ne lui fut pas permis d'achever cette œuvre. Par un caprice tout oriental, le palais de marbre élevé par le richissime Arménien fut fermé et tout ce qu'il contenait détruit.

Mais ceux qui avaient vu les peintures du jeune artiste purent attester en France de quel talent considérable il avait fait preuve. Dès lors les commandes commencèrent à affluer, et sa vie se trouva absorbée par les travaux de décoration exécutés dans des palais ou hôtels d'opulents amateurs où le public n'a pas la facilité de les voir. C'est ce qui explique l'espèce d'ignorance où il est de cet habile maître, lequel, modeste comme tous les forts, dédaigneux de la popularité, se plaît à l'écart.

Dresserons-nous la nomenclature des peintures de M. Galland? A quoi bon! Il faudrait au moins les décrire — et la place est ici mesurée — pour en faire apprécier les mérites ou pour en discuter les faiblesses. Les tympans qui surmontent les chapelles de l'église Saint-Eustache à Paris (1853), les plafonds ou panneaux qui décorent le magnifique hôtel de M[me] de Cassin (1868), de M. le baron de Rothschild de Londres (1866), de M. Edouard André (1872), du prince Narishkine à Saint-Pétersbourg (1876), de M. Cail, des hôtels Calderon et Manala à Madrid, du palais du roi à Stuttgart, de la galerie des Noces de l'Hôtel Continental, de l'hôtel de M. Vanderbilt à New-York, et de bien d'autres riches demeures, prouvent à quel point est facile, abondant, magistral le talent de M. Galland.

Partout éclate cette qualité particulière que bien peu possèdent au même degré, et qui réside dans une harmonie absolue entre la composition picturale et l'architecture. Elle est si complète, qu'on dirait que l'architecte a disposé la construction selon les désirs du peintre et pour faire exactement place à ses panneaux. Ce n'est plus un mariage de raison entre les deux arts, c'est un mariage d'inclination. Mais au prix de quelles études, de quels efforts, de quelle fertilité d'imagination cette concordance est obtenue! Avec quel soin, avant de se mettre à la tâche, M. Galland examine les difficultés que lui imposent ou les ressources que lui laissent les formes de la muraille, ses saillies ou ses vides, les conditions de la lumière; comme il s'enquiert de la tonalité générale de la pièce, de la couleur des objets qui avoisinent sa peinture : nous le dirons en faisant connaître les théories du professeur.

Dans une de ses récentes œuvres, par exemple, dans les panneaux exécutés pour l'hôtel de M. Vanderbilt, à New-York, M. Galland devait couvrir les voussures d'un plafond en arc de cloître, dont la partie inférieure est entourée à son milieu par les portes et les fenêtres du salon. Eh bien, loin de se laisser embarrasser par cette disposition singulière, l'artiste s'en est ingénieusement servi, au con-

traire, pour faire régner dans le bas de ses compositions une balustrade à jour qui monte jusqu'au niveau des chambranles des baies et relie la décoration peinte qui la domine. De cette balustrade, imitant le bois, s'élèvent sur chaque panneau deux piliers légers qui traversent le champ supérieur de la composition pour aller soutenir un treillage chargé de verdures dont les entrelacements forment le plafond plat de la voûte. Les personnages évoqués par l'imagination du peintre se meuvent derrière la balustrade, comme s'ils apparaissaient au spectateur dans les entre-colonnements réels du salon, sur les panneaux de la muraille, animée de visions, ouverte au rêve, et substituent à la nudité de sa surface tout ce monde enchanté qui s'agite dans un paysage aérien.

C'est une fête pour les yeux et une joie pour l'esprit. Ici sont des chevaliers, vêtus d'armures, s'avançant fièrement, tout empanachés pour la joute, sur leurs chevaux qui hennissent à la lumière argentée du ciel. Là sont des chasseurs, avec leurs valets et leurs limiers, qui s'apprêtent à partir. Plus loin, c'est la salle d'un banquet, avec les tables chargées de gibier, les chasseurs revenus, les femmes ajoutant la grâce du sourire, la noblesse de l'allure, l'étincelante gaieté des costumes à l'allégresse des convives. Il serait malaisé de rendre avec des mots le charme de cette œuvre, qui fait le plus grand honneur à l'art français, et que si peu de nos compatriotes ont pu admirer avant qu'elle ait été transportée à l'étranger.

Tel est l'artiste qui a été appelé en 1873, — il y a quatorze ans, — à ouvrir un cours d'art décoratif à l'École des Beaux-Arts. Quel programme il apportait dans cette tâche, quelles difficultés il a eu à surmonter, quelles luttes à subir contre le corps presque tout entier des professeurs de l'École, enfin quel résultat final a couronné ses efforts, il y a peu de mois, et quelle consécration, maintenant dans l'établissement académique, est donnée à l'enseignement de l'art décoratif, voilà ce qu'il nous reste à examiner.

VICTOR CHAMPIER.

(*La fin prochainement.*)

LES RELATIONS

D'ISABELLE D'ESTE AVEC LÉONARD DE VINCI

D'APRÈS DES DOCUMENTS RÉUNIS PAR ARMAND BASCHET



ENDANT un séjour de près d'une année à l'*Archivio Gonzaga* de Mantoue, dès 1864, à l'époque où ce riche dépôt était encore aux mains de l'Autriche, Armand Baschet, l'un des premiers et des plus actifs collaborateurs de la *Gazette*, comprenant l'intérêt que pouvait offrir le *Carteggio* d'Isabelle d'Este, avait recherché toutes les lettres et document relatifs à la marquise de Mantoue. Les titres des dossiers qu'il avait formés : — les *Voyages et passages de princes*, — les *Artistes*, — les *Comédiens*, — les *Présents*, — les *Chevaux, Haras et Faucons*, — les *Fêtes et triomphes*, disent assez combien vastes étaient ses projets et sa curiosité active.

Baschet avait débuté comme chercheur (en 1854) par un séjour à Weimar où, s'étant lié d'amitié avec Liszt et vivant avec lui, il était entré dans la publicité par un curieux opuscule devenu très rare : les *Origines de Werther*. De Weimar, il était allé à Vienne, au *Dépôt de Cour et d'État* et, ayant fait connaissance avec le comte de Ficquelmont, avait obtenu pour ainsi dire la clé des Archives des villes italiennes alors soumises à l'Autriche. Il débuta par Modène et Ferrare, puis vint à Mantoue, séduit peu à peu par l'attrait des études qui chaque jour le passionnaient davantage ; on le vit séjourner à Parme, à Florence, à Lucques et à Venise, fouillant avec



RTRAIT PRESUME D'ISABELLE D'ESTE.

…ton de Leonard de Vinci au Louvre

ardeur, copiant de sa main ou laissant partout des copistes. Arrivé à « Santa-Maria Gloriosa dei Frari » (c'est ainsi qu'il voulait qu'on appelât le Dépôt d'État des Archives de la Sérénissime), il subit bientôt le charme de la Lagune, et celui de la vie intime de la société de Venise, où il faillit se marier dans une famille patricienne ; retenu par les découvertes qu'il faisait chaque jour, il allait devenir l'un des initiateurs des études diplomatiques basées sur les relations et dépêches des ambassadeurs de la République dans les diverses Cours de l'Europe.

Les dix années que durèrent les recherches d'Armand Baschet — son dernier séjour à Venise est de 1868, — furent coupées seulement par des retraites annuelles dans la maison paternelle, à Blois, demeure charmante, paisible et silencieuse jusqu'au mystère. Ces retraites furent très fécondes pour ses travaux. Il ne fit alors que détacher de temps à autre de ses dossiers quelque série de documents faisant un ensemble sur telle ou telle personnalité ; cela suffit pour qu'on comprit ce qu'on pouvait attendre de ses recherches. De cette retraite annuelle de Blois sortirent successivement : les *Lettres relatives à Andrea Mantegna*, publiées ici même, et qui eurent tout l'éclat d'une révélation ; *Alde Manuce, Lettres et Documents* qu'il imprimait à Venise et signait précieusement : « ARMAND BASCHET COLLEXIT ET ADNOTAVIT SUMPTIBUS ANTONII ANTONELLI », dédiant le volume à son éditeur de Paris, M. Henri Plon, père de l'auteur du beau livre sur Benvenuto Cellini. Puis virent les *Documents concernant la personne de Messer Pietro Aretino*, — *Rubens à la cour de Mantoue*, — le *Roi chez la reine*, l'un de ses volumes les plus curieux, plusieurs fois réédité, préludes à ses travaux de longue haleine : les *Archives de Venise* et la *Diplomatie vénitienne* ; sans parler des nombreuses études, articles et opuscules semés çà et là, devenus introuvables, dont un des plus piquants, le *Casanova*, parut dans le *Livre* de M. Uzanne.

Baschet se proposait de recueillir un jour le fruit de ses efforts par un labeur suivi et sans entraves, ayant désormais en face de lui une mine de documents bien complets et bien ordonnés. Il parlait toujours de se fixer à Venise et d'y vivre dans la retraite et le travail, mais une mission inattendue, dont une excursion aux dépôts d'archives d'Angleterre avait été l'occasion, lui fut offerte par lord Stanley, auquel l'avait présenté sir John Manners. Il s'agissait de rechercher, à Paris d'abord, puis plus tard dans les grands dépôts de France, tous les papiers politiques intéressant l'histoire d'Angleterre, depuis le règne de Henri VIII jusqu'au règne de Charles Ier.

Cette mission absorba dix années de la vie de l'auteur de la *Diplomatie vénitienne;* elle devait finir dans trois mois, et il allait réaliser ses projets, quand la mort brusquement interrompit sa tâche, le 25 janvier 1886.

Ses documents sont là, inertes, presque intacts, muets pour ainsi dire, et (en ce qui concerne Mantoue par exemple), pleins de périls et de mystère, pour qui n'a pas vécu dans l'intimité de la cour des Gonzague. Pendant que ce curieux insatiable trahissait Isabelle d'Este pour la Sérénissime, abandonnait Casanova pour soulever les rideaux de l'alcôve de Louis XIII, passait de l'Arétin à Saint-Simon, et des comédiens italiens à Henri IV et aux Vénitiens. laissant ce beau sujet inachevé dont il faisait mettre les épreuves au pilon, et fermait enfin pendant dix ans ses dossiers, pour répondre aux demandes du « *Master of the Rolls* » du *Record office*, le temps marchait, l'Italie accomplissait son unité, et les dépôts publics de Mantoue, de Parme, de Modène et de Venise étant rendus à l'Italie, les écrivains nationaux venaient puiser aux sources abondantes qui avaient permis à un étranger de leur révéler, tantôt les mystères du Conseil du Dix, tantôt les origines et les relations du Mantegna, tantôt enfin le génie d'Isabelle d'Este, la divine Italienne qui eut un jour la sublime pensée de demander au peintre des *Triomphes de César* un monument digne du « Cygne de Mantoue ».

On devine les résultats de cette diffusion. Si les collections de copies faites pendant dix années par Armand Baschet n'avaient pas été d'une richesse presque invraisemblable, — étant donné le labeur d'un simple particulier réduit à ses seuls moyens — au moment où, survivant à sa mission britannique, il se serait proposé de faire acte d'historien, ce précurseur, qui avait dix ans d'avance sur les Italiens les plus avisés, n'aurait plus eu devant lui que des documents, toujours précieux sans doute, mais qui auraient perdu la saveur et le prix de l'inédit. On n'a qu'à lire la préface du beau livre que l'illustre historien F. Grégorovius a consacré à *Lucrèce Borgia*, pour voir que bien des années avant lui, Armand Baschet avait poursuivi la duchesse de Ferrare dans tous les dépôts d'État d'Italie. Sauf la précieuse découverte des protocoles du notaire de la famille d'Alexandre VI, dans les Archives du Capitole (sans lesquels, il faut le dire, on ne pouvait donner que des dates vagues pour les naissances et les mariages), celui qui avait ainsi devancé l'auteur de *Lucrèce Borgia*, n'a pas ignoré une seule des sources auxquelles l'historien devait puiser après lui.

Il appartiendra à nos amis d'Italie d'achever l'œuvre de Baschet, mais il faut qu'ils se hâtent et qu'ils nous livrent, non plus des fragments et des bribes, mais des ensembles. La voie est ouverte; pour ce seul domaine (sans parler des morts auxquels il faut rendre hommage, tels que les Cittadella, les Campori, les d'Arco, les Braghirolli, etc.), MM. d'Ancona, Stefano Davari, Giambattista Intra, Pietro, Canal, et le Ch^r^ Bertolotti (avec la très importante contribution de son volume, *Artisti in relatione coi Gonzaga signori di Mantova*), ont donné des preuves d'activité et les donnent encore chaque jour. Tout récemment le Dr Carlo Dell'Acqua, dans une étude sur *Lorenzo di Pavia*, complétait la notice de Baschet en appendice à son *Alde l'Ancien*, laissant cependant encore inédites plus de trente lettres du plus actif des correspondants d'Isabelle avec les artistes vénitiens. Enfin, hier, M. Alessandro Luzio, dans une série d'intéressants opuscules : *Lettres inédites de Paul Jove*, — les *Précepteurs d'Isabelle d'Este*, — *Frédéric Gonzague otage à la cour de Jules II*, — *Isabelle d'Este et le Roland amoureux*, nous coupait, comme on dit, l'herbe sous le pied, au moment où nous allions essayer de continuer l'œuvre que le regretté Baschet avait laissée interrompue. Loin de nous plaindre de cette activité nous y applaudissons de tout cœur; les archivistes et les historiens italiens ne publieront jamais assez de documents à notre gré; à nous de les reprendre, de les encadrer, de les compléter par ceux qu'ils n'ont pas connus, et, en les mettant en œuvre, de faire les rapprochements d'où jaillira plus de lumière sur les artistes du XVe et du XVIe siècle italien et sur leurs œuvres.

Isabelle d'Este (1474-1539), fille d'Hercule duc de Ferrare, mariée à François Gonzague marquis de Mantoue, soit par ses ambassadeurs, soit par l'entremise de ses parents et alliés, soit par des résidents spéciaux, s'était créé dans toute l'Italie des correspondants chargés de rechercher des objets d'art pour ses riches collections. Ayant reçu de son agent à Florence, François Malatesta, des dessins de vases précieux dont celui-ci lui proposait l'achat, elle répond, de Mantoue, en ces termes, à la date du 3 mars 1502 : « Il nous sera agréable que tu montres ces vases à quelque personne compétente, *tel Léonard de Vinci, le Peintre de Milan, qui est notre ami*, s'il se trouve à Florence, ou à tout autre que tu jugeras convenable, les consultant sur leur beauté et leur qualité. »

Léonard est donc l'*ami* d'Isabelle. Comment se sont nouées ces relations? En pourrions-nous trouver la trace autrement que dans le

Carteggio de la noble princesse, qui fut le Mécène le plus généreux de la Renaissance et l'amateur le plus passionné de son temps?

Béatrice d'Este, la *Bice*, la propre sœur d'Isabelle, étant mariée à Ludovic Sforza, duc de Milan (*Ludovic le More*), les relations sont fréquentes entre les deux cours; Isabelle dans un de ses nombreux séjours à la capitale des Sforza, de 1490 à 1500, a eu l'occasion de connaître Léonard de Vinci. Par une convention, sans doute verbale, entre la princesse et l'artiste, ce dernier est venu à Mantoue même, faire son portrait, et, dès 1500, le 13 mars, l'œuvre existe; nous en avons la preuve dans une lettre du plus actif de ses correspondants à Venise, Lorenzo di Pavia : « Très illustre madame, je vous envoie par le porteur un grand luth à la façon espagnole, de bois de noyer de couleur naturelle, qui véritablement me paraît être le meilleur qu'on aura jamais entendu. J'ai été malade, je n'ai pu achever le luth blanc et noir, je le ferai comme celui-ci, à l'espagnole. *Léonard de Vinci est à Venise, il m'a montré un portrait de Votre Seigneurie* qui est très naturel et me semble aussi parfait que possible... » On voit, par là, qui est ce Lorenzo di Pavia [1], de son état il est luthier, organiste, et *intarsiatore*.

De 1494 à 1516, Lorenzo sera infatigable au service de la princesse et son dossier est volumineux; c'est lui qui communique avec Giovanni Bellini, avec tous les artistes vénitiens et les antiquaires en relations avec Isabelle. En 1498 celle-ci n'a pas encore posé devant Léonard; en effet, le 26 avril elle écrit à Cecilia Bergamina Visconti [2], une lettre, qu'a publiée M. Alessandro Luzio, en lui envoyant un messager spécial pour la prier de lui confier le portrait que Léonard a fait d'elle, désirant le comparer avec d'autres portraits de Giovanni Bellini; on dirait qu'elle veut avoir une idée du talent de Léonard comme portraitiste. C'est donc entre 1498 et 1500 qu'il faudrait dater le portrait que le Vinci a fait d'elle, si on avait la bonne fortune de le retrouver un jour.

Quelle est la forme et la matière de cette œuvre, à quels traits particuliers pourrions-nous la reconnaître?— Le *Carteggio* contient-il quelques indications précises à ce sujet?— Léonard n'a donc pas livré

1. Voy. au sujet de ce personnage l'appendice du volume d'Alde Manuce, Lettres et documents (Venise, 1857, par Armand Baschet). — Voir aussi Carlo dell Acqua (Lorenzo Gusnasco et les Lingiardi de Pavie, Milan, 1886).

2. Elle s'appelait Cecilia Gallerani; elle était mariée au comte Bergamino Visconti. Léonard, pour complaire au duc de Milan, dont elle était la favorite, la prit souvent pour modèle.

ce portrait puisqu'il le montre à Venise au factotum de la princesse?

Nous allons répondre à ces questions en dépouillant chronologiquement la correspondance d'Isabelle avec ses agents et avec Léonard de Vinci.

Il y avait à Florence, en 1501, un prédicateur célèbre, Fra Petrus Nuvolaria, devenu général de l'ordre des carmélites, qui du haut de la chaire de Santa-Croce passionnait la foule, non plus à la façon de Savonarole, mais par une éloquence pleine de tendresse. Peut-être était-ce un Mantouan et, comme tel, connaissait-il Isabelle qui était d'une piété profonde; en tout cas, le Carmélite avait le goût des antiques; nous le verrons se faire le pourvoyeur de la princesse, et traiter pour elle de l'achat de beaux fragments trouvés dans les fouilles. Le 22 mars 1501, la marquise s'adresse à lui en ces termes : « Révérendissime Père, si Léonard, peintre florentin, se trouve à Florence en ce moment, nous vous prions de vouloir nous informer quelle vie il mène, c'est-à-dire s'il a quelque œuvre en train, comme on nous l'a dit, de quelle genre elle est, et s'il doit rester longtemps dans cette ville. V. R. voudrait bien, comme si cela venait d'Elle, s'informer s'il se chargerait volontiers de faire un tableau pour notre cabinet (*studio*), et, s'il accepte l'offre, nous nous en remettrons à lui, pour l'invention et pour l'époque de l'exécution. Mais s'il mettait de la résistance, vous pourriez au moins l'amener à nous peindre un petit tableau de la Madone, plein de foi et de douceur, comme il est dans sa nature de le concevoir. Vous le prieriez aussi de nous envoyer une esquisse de notre portrait (*uno altro schizo del retracto nostro*), car notre illustre époux a donné celui que l'artiste nous avait laissé ici. De tout ceci, nous serons reconnaissant à V. R. et audit Léonard. »

Nous voici fixés sur plusieurs points; le portrait devait dater des derniers jours de 1500. Léonard allant à Venise était passé par Mantoue; il avait gardé l'étude faite sur nature et avait laissé l'œuvre elle-même à la marquise; il pouvait donc au besoin lui en livrer une copie.

Six jours après, Nuvolaria répond à la princesse : « Je m'occuperai avec soin et célérité de la commission, mais, d'après tout ce qui me revient, la vie de Léonard est pleine de variété et soumise à de grandes fluctuations; il semble qu'il vive au jour le jour [1]. Depuis qu'il est à

1. M. E. Müntz, dans un brillant article sur la *Jeunesse de Léonard* (*Revue des Deux Mondes*, 1er oct. 1887), parle de Léonard juste dans les mêmes termes que le

Florence, il n'a fait qu'un seul carton (*cartone*), il a imaginé un Christ enfant âgé d'une année à peine, qui s'échappe des bras de sa mère pour saisir un agneau et l'étreindre. Celle-ci, se levant presque du giron de sainte Anne, s'efforce de séparer le bambin de l'agneau, animal qui ne doit point être immolé et qui figure la Passion du Christ. Sainte Anne semble prête à faire un mouvement pour retenir sa fille. Peut-être est-ce une allusion à l'Église qui ne voudrait pas empêcher la Passion du Seigneur. Ces figures sont de grandeur naturelle, et cependant elles tiennent dans une petite composition, parce que toutes





MÉDAILLE D'ISABELLE D'ESTE, PAR CRISTOFANO ROMANO.

(D'après la gravure publiée par M. Valton.)

étant assises ou courbées, elles se recouvrent mutuellement dans la partie gauche de la composition. Cette esquisse n'est point encore terminée. Il n'a rien exécuté de plus ; deux de ses élèves font des portraits et lui, parfois, les retouche. La peinture l'impatiente très fort; il s'adonne tout entier à la géométrie. Je vous écris ceci uniquement pour vous accuser réception, je m'acquitterai de la mission et aviserai Votre Excellence. »

Je laisse au lecteur le soin de tirer les conclusions. Ce Léonard qui vit au jour le jour, dont la vie est vague et pleine de fluctuations, que la peinture impatiente au superlatif (*impacientissimo al penello*), et qui s'hypnotise à la recherche de problèmes de géométrie, laissant peindre ses portraits par Cesare da Sesto, Melzi ou Marco d'Oggione et daignant seulement parfois les retoucher : « *A le volte in alcuno mette mano.* » C'est là un document *psychologique*. L'intérêt se double encore pour nous, puisque nous ne pouvons manquer de reconnaître la

carmélite : « Raphaël prépare avec un soin extrême son avenir... Léonard vit au jour le jour, et subordonne sa vie aux exigences de la science. »

composition si souvent traitée par Léonard ou ses élèves, dont le Louvre possède le tableau, célébré par le poète bolonais Hieronimo Casio, en 1525, juste dans les termes indiqués par Nuvolaria dans sa lettre à Isabelle, car son sonnet a pour titre : « Per Santa Anna



PORTRAIT D'ISABELLE D'ESTE.

(Figure de la « Cour d'Isabelle d'Este », par Lorenzo Costa, au Louvre.)

che dipense L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il figlio scendersi sopra un agnello [1] ».

La démarche a été faite; Léonard a bien promis de répondre à la marquise, mais comme elle ne voit rien venir, à la fin de juillet, elle écrit à l'ambassadeur du duc de Ferrare à Mantoue, Manfredo di Manfredi, en encartant dans sa missive une lettre de rappel adressée au Vinci. L'ambassadeur, le 31 juillet 1501, répond dans les termes

1. Voy. au sujet de cette composition, les deux excellents articles : *Léonard de Vinci au Musée du Louvre*, par M. A. Gruyer (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet et août 1887).

suivants à la fille de son souverain : « La lettre à Léonard Florentin que V. E. m'a envoyée ces jours passés, afin que je la fasse parvenir sûrement à son adresse, a été consignée en main propre à l'artiste; en la lui remettant je lui ai déclaré que s'il voulait répondre par écrit, je me chargeais de faire parvenir fidèlement sa lettre à V. E. En ayant pris connaissance, Léonard m'a répondu qu'il agirait ainsi. Cependant comme il différait, je lui ai envoyé quelqu'un pour lui demander ses intentions; il a répondu que, pour le moment, il n'avait rien de plus à dire qu'à assurer V. E. de son désir de la satisfaire et qu'il s'était mis en mesure de commencer... Voilà tout ce que j'ai pu tirer dudit Léonard. »

Le Vinci a répondu, mais sa lettre, précieux autographe, manque au dossier; Baschet ne l'a point trouvée à sa date et nous l'avons demandée vingt-trois ans après, sans la trouver davantage dans le *Carteggio* mieux classé. C'était évidemment une lettre banale, car il est certain que le Vinci se montra moins qu'empressé; mais il ne faut pas oublier que, du printemps de 1501 à la fin de 1503, l'artiste traverse une crise cruelle : « Il Duca ha perso lo stato e la roba e la libertà, nessuna opera si fini per lui ». Telle est la réflexion qu'il consigne sur ses grands carnets manuscrits. Il faut voir là une allusion à la captivité et à la ruine de Ludovic le More, conduit à Chinon. Le grand modèle de la statue équestre de Francesco Sforza, que lui a commandé Ludovic le More, reste inachevé sous un hangar, à Florence où il a fixé sa résidence, appelé par cette circonstance heureuse de l'élection de son protecteur Pier Soderini comme gonfalonier. Le Vinci n'a même pas d'asile; c'est Francesco Rustici, le fondeur du groupe du *Baptême du Christ*, du Baptistère de Santa-Maria del Fior, qui lui prête son atelier. Déjà le bruit de la subite renommée de César Borgia est arrivé jusqu'à lui; Léonard a tenté l'aventure, il est allé au soleil levant, voulant à son tour éprouver la libéralité du fils d'Alexandre, *liberalitas cæsarea*. Il s'est présenté au capitaine général de l'Église lui offrant ses services comme ingénieur militaire, et ces services ont été acceptés. Mais ce n'est qu'une lueur d'espérance, ces promesses de Soderini auxquelles il a cru et qui l'ont décidé à passer quelques jours à Florence. Pendant deux années pleines l'artiste va errer dans les Romagnes, ne s'occupant plus que de balistique et de dynamique. Si on feuillette les fameux manuscrits et si on examine les croquis, comparant les noms des régions et les dates, on suivra Léonard pas à pas d'Urbino à Pesaro, à Fano, à Cesena, à Imola, à Faënza; il ira même à Rome à la suite de César

entre les deux campagnes, et, juste au moment où Manfredi, l'envoyé d'Isabelle, est chargé de lui rappeler sa promesse : il vient de recevoir la mission de tracer le canal navigable qui va de Cesena à Porto Cesenatico, de pourvoir d'eau toutes les villes conquises, de relever les forteresses, d'étudier les moyens de défense ; il devra même construire des catapultes et des passe-volants de nouvelle forme, pour faire tomber les murs de la Rocca de Ceri.

Ainsi s'explique la froideur de Léonard à l'égard de celle qui brûle d'obtenir des œuvres de lui. Mais lorsque César sera vaincu et que les Pisans, contre lesquels Soderini l'a appelé pour les forcer à leur tour dans leurs retranchements, ne seront plus en état de résister, Léonard reviendra à Florence. La marquise insistera encore et ira directement à lui. En effet, le 14 mai 1504, elle le fait relancer par son agent d'alors, Angelo del Tovaglia, auquel elle adresse la lettre suivante : « ..... Désirant très vivement avoir quelque œuvre de Léonard de Vinci que nous connaissons, non seulement de réputation mais personnellement, comme un peintre remarquable, nous lui écrivons dans la lettre ci-jointe de vouloir bien faire pour nous une figure de Christ enfant dans sa douzième année. Vous lui présenterez notre missive en ajoutant les commentaires qui vous sembleront les plus propres à le décider ; nous le paierons bien, et s'il cherche une excuse dans l'œuvre qu'il a commencée pour la Seigneurie, vous pourrez lui dire que ce sera un délassement qui le reposera de l'Histoire... » Cette observation concorde avec l'exécution du carton de la *Bataille d'Anghiari* (remportée par les Florentins sur les Milanais), commandé à l'artiste par l'influence de Soderini concurremment avec Michel-Ange. Le 27 mai, cet agent, un homme d'esprit, se présente chez Léonard, muni de la lettre personnelle à ce dernier.

« *A. D. Léonard Vinci peintre.* — Maître Léonard, apprenant que vous êtes fixé à Florence, nous avons conçu l'espoir de réaliser notre désir..... *Quand vous vîntes dans ce pays-ci, alors que vous avez fait notre portrait au fusain* (*quando fusti in questa terra et che ne retrasti de carbone*) *vous nous avez promis de nous peindre un jour en couleur*, mais comprenant qu'il vous serait difficile d'exécuter votre promesse puisqu'il faudrait vous transporter ici, nous vous prions de bien vouloir remplir vos engagements envers nous, en remplaçant notre portrait peint par un *Christ enfant*, de douze ans à peu près, c'est-à-dire à l'âge où il disputait dans le Temple, et de l'exécuter avec ce charme et cette suavité qui sont à un si haut degré le caractère de votre art.

Si vous accédez à notre désir, en outre du paiement, que vous fixerez vous-même, nous vous resterons tellement obligé que nous ne saurons comment nous acquitter envers vous... »

Une princesse du sang écrivant à un artiste, même quand celui-ci s'appelle Léonard et qu'elle a compris son génie, ne saurait aller plus loin dans la courtoisie, et personne n'a mieux caractérisé sa manière. Comment le grand rêveur, revenu de ses campagnes, va-t-il accueillir l'envoyé de la marquise? « J'ai eu votre lettre en main en même temps que celle de Léonard, répond Tovaglia, il m'a promis d'exécuter l'œuvre à certaines heures qu'il essayera de dérober au travail qu'il a accepté de la Seigneurie. Je ne manquerai pas de relancer Léonard et le Perugin; tous deux m'ont certainement promis d'agir et semblent de bonne volonté, mais mon sentiment est qu'à eux deux il y aura joute à qui arrivera le dernier. Je ne sais pas trop qui sera le vainqueur, je parierais cependant pour Léonard..... »

Isabelle n'est pas encore lasse d'implorer le peintre; le 30 octobre, c'est-à-dire cinq mois et demi après cette lettre presque suppliante, elle s'adresse à Angelo del Tovaglia, lui enjoignant de porter une nouvelle messive à l'artiste, où dans des termes moins pressants, comme un amateur déjà découragé, elle lui rappelle simplement sa promesse : «..... Vous m'avez fait répondre par M. Angelo que vous satisferiez de grand cœur à mon désir, mais les nombreuses commandes que vous avez me font craindre que vous n'ayez oublié la nôtre; nous avons donc cru convenable de vous écrire ces quelques mots, vous priant, quand vous serez fatigué de l'Histoire florentine, de vous délasser avec cette petite figure... »

C'est en vain que nous feuilleterons le *Carteggio* d'Isabelle, de la fin de 1504 à la fin de 1505, nous n'y trouverons plus le nom de Léonard; mais en 1506, la marquise étant venu à Florence faire ses dévotions à Santa-Maria del Annunziata, les négociations qu'on peut croire interrompues vont reprendre. Elle a fait amitié avec celle qu'elle appelle dans ses lettres « *La Gonfalonera* », c'est-à-dire la femme de Pier Soderini, gonfalonier de la République; elle a rencontré là Alessandro de Amatori, oncle de Léonard de Vinci, elle a vu l'artiste, et l'a pressé de s'exécuter. Le 3 mars 1506, cet *Alessandro de Amatoribus* (c'est ainsi qu'il signe ses lettres, et il est frère sans doute de la première femme du père de Léonard, Albiera de Giovanni Amadori) tient Isabelle au courant de ce qui l'intéresse si fort: « A toute heure, ici à Florence, je représente les intérêts de V. S. auprès

de Léonard de Vinci, mon neveu, et je ne cesse de le pousser à vous satisfaire à propos de la figure que vous lui avez demandée ... *Il m'a promis de commencer bientôt le travail*... et si, jusqu'à ce que je parte de Florence, vous voulez bien me spécifier s'il vous convient mieux d'avoir telle figure que telle autre je ferai tout pour qu'il satisfasse à votre volonté... ». Le 12, Isabelle remercie Alessandro de la « destreza usata con Leonardo Vincio per disponerlo a satisfarla di quelle figure »... et c'est tout ; après quatre années d'obsessions, Léonard, on le voit, n'a même pas commencé le travail. Il a répondu à peine à cette femme passionnée pour l'art, cette souveraine qui montre un goût si vif pour ses œuvres et trouve pour les lui demander des expressions si chaleureuses et si délicates. Elle voulait de lui son portrait *en couleurs* d'abord, puis elle a espéré un tableau pour son *Paradiso*, où il fera pendant à Mantegna, à Lorenzo Costa, au Perugin et à Giovanni Bellini; mais Léonard rêve, il fait des mathémathiques, ou court les Romagnes à la suite du terrible fils d'Alexandre VI. A son retour, elle se rabat sur une seule figure qu'il pourra faire en se reposant de l'exécution de la bataille d'Anghiari, « un Christ Enfant »; mais il n'exécutera jamais cette œuvre, car l'inventaire du Paradis d'Isabelle, fait au lendemain de sa mort, ne nomme pas le Vinci [1]; et, dans tout l'œuvre, on ne trouve pas, que nous sachions, la trace d'un Christ enfant.

Est-ce à dire que nous ayons perdu notre temps en feuilletant avec le lecteur, le *Carteggio* de cette admirable Isabelle d'Este, ou, par un artifice littéraire qui nous est familier, n'avons-nous cherché qu'un cadre pour y renfermer un nouvel épisode de la vie de Léonard ? Non ! Nous tirerons de ces rapprochements un résultat pratique : — Il est acquis désormais que, vers la fin de 1499, Léonard, se rendant à Venise, est venu à Mantoue ; il connaissait déjà la princesse ; ce jour-là elle a posé devant lui, et le peintre lui a laissé un portrait *exécuté au fusain*, emportant toutefois le carton de cette œuvre qu'il montre le 13 mars 1500 à Lorenzo di Pavia et que celui-ci a jugée « *molto naturale* ».

Le dessin aux mains d'Isabelle était évidemment l'original, plus poussé, comme il convient, et Léonard gardait par devers lui son étude sur nature. Sur ces entrefaites le marquis François Gonzague ayant donné cet original en présent, Isabelle, par sa lettre du 22 mars 1501,

1. Voy. Arco, *Descrizione di alcuni oggetti di arte*... Document XCI. Archivio storico ital. n° 11.

prie son correspondant, le carmélite Pietro de Nuvolaria, de demander au peintre une *replica* de son portrait.

Je demande simplement aux amateurs s'il y a témérité à voir dans le grand portrait, anonyme, de profil, exécuté au fusain, qui figure sous le n° 390 au catalogue des dessins du Musée du Louvre, sous le nom de Vinci, — *Dessin pointillé pour en faciliter la reproduction,* — le « ritratto al carbone » dessiné vers 1500 par Léonard, auquel M. A. Gruyer, à l'aspect seul de l'œuvre et de son caractère, se trouve avoir assigné sa véritable date dans ses articles sur Léonard ?

Pour qu'il y ait au moins présomption, cherchons des points de comparaison pour établir d'abord la ressemblance du dessin avec le modèle. Nous n'avons plus le portrait peint par Giovanni de Sanctis, le père de Raphaël, quand Isabelle avait à peine dix-huit ans; ce portrait, envoyé par elle à son ami la comtesse d'Acerra [1] semble avoir disparu. Nous devons récuser les deux portraits connus peints par le Titien, du Musée de Vienne, car ils représentent la marquise à un âge beaucoup trop avancé. Dans l'un, elle a plus de trente-cinq ans et porte des frisons courts et une sorte de turban; dans l'autre, ayant dépassé la soixantaine, elle confia au Titien un document peint quand elle avait trente ans; il nous faudra recourir à la médaille de Cristofano Romano, dont les lettres abondent dans le *Carteggio*, et qui a travaillé pour les trois sœurs d'Este. Cette médaille, que nous reproduisons plus haut, a été décrite par Giacomo d'Hatri, ambassadeur de Mantoue à Naples, dans sa lettre du 24 octobre 1507 adressée à la marquise de Mantoue (lettre publiée pour la première fois par le Chr Bertolotti, et rapprochée du monument par M. Valton qui a constaté ainsi la parfaite identité de la médaille); elle date certainement des premières années de son mariage, les cheveux crespelés, à la *fogia* ou mode du temps (de 1490 à 1500), sont relevés négligemment et retenus par une tresse, comme dans la belle médaille de Lucrèce Borgia. Nous sommes dans la même région, dans la même famille, on se jalouse, et on suit les mêmes modes. Ce n'est cependant point à un document de cette nature, que nous demanderons la confirmation d'une hypothèse; nous nous contenterons de ne pas la

1. « Per satisfare al desiderio de V. S., non per che la effigie mia sia di tal beleza che la meriti andare in volta depincta, gli mando per Simone da Canossa, cameriere del Illo Duca de Calabria, *el retracto in Tavola facto per mane de Zohan de Sancte pictor de La IIIa Duchessa di Urbino*, qual dicono far bene dal naturale, etiam che questo, secundo m'e referto, si me puoteria piú assimigliare. » (*Archivio Gonzaga*, cité par Alessandro Luzio dans *Fo Gonzaga a la Corte de Julio II.*)

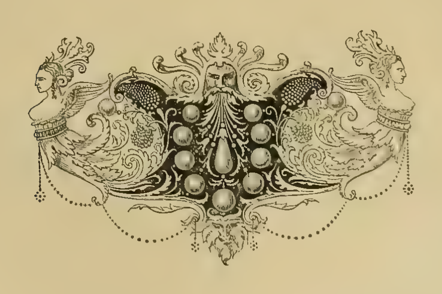
voir démentie par le monument; et on nous accordera peut-être qu'il en est ainsi.

Nous serons moins timides, et nous jetterons plus de lumière sur l'identité du modèle qui a servi pour ce dessin piqué, en mettant en regard la jolie tête penchée d'une figure de premier plan du tableau que Lorenzo Costa a peint, vers 1504, pour Isabelle d'Este (sur un sujet donné par elle, sur des dimensions qu'elle a fixées) afin de faire pendant à deux Mantegna, à un Perugin et à un Giovanni Bellini, dans son nid d'élection, son *Paradiso*.

Le tableau figure aujourd'hui au Louvre dans la galerie italienne, sous le n° 175, et il a pour titre *La Cour d'Isabelle d'Este*. Dans ce *Studio*, où elle adressa tant de lettres aux artistes de toute l'Italie, la marquise avait fait encastrer le tableau de Costa entre deux beaux *candelabri* sculptés, et, sur la boiserie en *intarsiatura* formant le cadre, on lit encore, au-dessus de la place qu'occupait l'œuvre, le nom : ISABELLE D'ESTE, comme pour indiquer aux spectateurs que l'artiste avait peint dans ce tableau le portrait de la marquise de Mantoue. Il ne restera plus qu'à comparer le dessin de Léonard[1] au portrait de Costa, et le lecteur conclura.

CHARLES YRIARTE.

1. Pour faciliter cette comparaison, nous avons fait reproduire le dessin de Léonard par le procédé Dujardin, qui donne des résultats d'une perfection absolue, bien qu'une gravure dans le texte en ait récemment paru (livraison du 1er juin 1887, page 463).





LES ARTISTES CONTEMPORAINS

PHILIPPE ROUSSEAU ET FRANÇOIS BONVIN



S'il n'est point, en art, et plus particulièrement en peinture, de production durable en dehors de l'intérêt, de la conscience et de la beauté de l'exécution, l'œuvre de chacun des deux maîtres que l'École française vient de perdre récemment et à quelques jours de distance, est certainement assuré de vivre.

Philippe Rousseau et François Bonvin ont, en effet, été des peintres et cela dans toute l'acception du mot; aussi, laissent-ils des ouvrages avec lesquels comptera l'avenir. Malgré la dissemblance de leurs moyens d'expression, comme aussi du sens général de leur œuvre, ils n'en ont pas moins eu entre eux plus d'un point commun. N'appartiennent-ils pas tous les deux à cette vaillante génération, venue au monde de l'art autour de 1840 et qui, élevée à bonne école, eut, entre autres vertus, le désir et le souci de bien peindre? N'ont-ils pas aimé tous deux le réel et le vrai et tous deux encore n'ont-ils pas admiré passionnément Chardin, que, plus d'une fois, ils ont pris, l'un

et l'autre, pour conseil et pour guide? On ne sera donc pas surpris de nous voir réunir ici leurs noms dans une même étude.

Philippe Rousseau était né à Paris en 1816. De son véritable nom, il s'appelait Philippe ; c'était celui de son père, un chanteur de l'Opéra-Comique qui créa, nous assure-t-on, le rôle de Richard Cœur de Lion dans l'opéra de Grétry et qui eut son heure de renommée. Rousseau était le nom de la mère de l'artiste. Les dictionnaires biographiques et même les livrets du Salon lui donnent pour maîtres Gros et Victor Bertin. Pour Gros, ce n'est guère plausible, car c'est à peine, nous a-t-on dit, si le jeune Rousseau fit autre chose que de l'entrevoir à l'École des Beaux-Arts. Quant à Bertin, s'il est exact que Rousseau lui demanda des conseils et fréquenta quelque temps son atelier, il ne fut cependant jamais pour lui un véritable maître. En réalité, c'est, à notre avis, autour de lui, en voyant peindre ses camarades et leurs aînés et en étudiant beaucoup au Louvre que Philippe Rousseau dut faire son plus sérieux apprentissage. La nature au surplus l'avait bien doué ; il avait l'œil fin, observateur et pénétrant du peintre, et il était, avec cela, ce qu'il devait se montrer toute sa vie, extrêmement sensible aux harmonies de la couleur.

En 1834, Philippe Rousseau faisait sa première apparition au Salon avec un paysage intitulé : *Vue prise en Normandie* et il continuait d'exposer des paysages aux Salons de 1835, 1836, 1837, 1838, 1839 et 1841. De ces premières productions du jeune artiste, nous ne dirons rien, pour cette excellente raison qu'il n'y a rien à en dire. Ce n'était point dans cette direction que Philippe Rousseau devait rencontrer le succès. Tout le premier, du reste, il le sentit car, dès le Salon de 1843, nous le voyons brusquement changer de genre et exposer quelques portraits. Ils ne furent peut-être guère plus remarqués que ne l'avaient été ses paysages. Enfin, au Salon de 1844, il apparaît avec trois tableaux représentant des natures mortes. Du coup, il avait trouvé sa voie. Toutefois, son premier sérieux succès date seulement du Salon de 1845, où il expose : Le *Rat de ville et le Rat des champs*, qui appartient à M. le duc de Trévise, un *Chien*, des *Fruits* et une autre *Nature morte*. Il obtint là sa première récompense, une médaille de 3e classe, et elle était bien méritée. Si l'on ne trouve pas dans le *Rat de ville et le Rat des champs*, tout ce que la pratique et l'expérience apporteront plus tard de virtuosité à l'artiste, on y perçoit du moins clairement son fin esprit, son grand goût de composition, son tact exquis de coloriste à faire vibrer et chanter ses tons par d'habiles contrastes ou par d'harmonieuses juxtapositions.

Déjà son pinceau se joue librement et sans monotonie avec le rendu de toutes choses : il en dit la forme, la matière, l'apparence se modifiant sous les accidents de la lumière, la consistance, la beauté et le prix : un maître bien personnel de la nature morte venait donc de se révéler en Philippe Rousseau. Désormais, sur ce champ de bataille du Salon, où chaque année il est présent avec deux ou trois tableaux, l'artiste conquerra successivement tous ses grades et cela vaillamment, sans faveur, sans intrigues et rien que par l'évidence de ses progrès et la seule éloquence de son talent.

Les envois de Philippe Rousseau au Salon de 1847 étaient déjà d'une exécution tout à fait supérieure. Ils se composaient d'un sujet emprunté à une fable de Florian : La *Taupe et le Lapin;* de deux *Intérieurs* dont l'un représentait un chou vert et un fromage de Brie, gardés par un chat, gravement assis sur une chaise, et l'autre des lapins, ruminant sur le plancher d'une cuisine. Th. Thoré trouvait ces lapins adorables. « L'un a le poil gris souris — écrivait-il — et se présente de face; la main aimerait à glisser sur sa fourrure proprette et soyeuse; l'autre est vu de dos avec sa belle robe noire, tachetée d'hermine, comme un gros magistrat endormi. » Puis il ajoutait, en parlant d'un autre tableau représentant des fleurs et qui faisait également partie de ce même envoi : « Ces qualités, d'un coloris délicat et d'une touche légère, sont très notables dans les *Fleurs*, baisées par des papillons. C'est tendre, velouté, lumineux comme les fleurs naturelles. M. Saint-Jean, de Lyon, ferait bien d'étudier cette esquisse de Philippe Rousseau. »

Au Salon suivant, l'artiste obtint la médaille de 1re classe avec *Une basse-cour*, achetée par l'État et qui est au Musée de Chartres, des *Fruits*, une *Nature morte* et du *Gibier*. C'est de l'année 1850 que date la première acquisition qui fut faite à Philippe Rousseau pour le Musée du Luxembourg; il s'agissait de cet *Importun*, qui y figure encore à présent, de ce chien audacieux autant que malavisé qui, écartant une portière de brocart, passe à moitié cette frontière défensive et vient troubler tout d'un coup la sécurité d'une mère chatte et de son innocente progéniture. Deux ans plus tard, à l'occasion du Salon de 1852, où Philippe Rousseau exposait le *Rat retiré du monde*, sujet qu'il a repris en 1885 en le variant et qui figure également au Luxembourg, il recevait la croix de la Légion d'honneur.

L'Exposition universelle de 1855 fut pour l'artiste l'occasion de nouveaux succès. On y revit le *Rat de ville et le Rat des champs* que

LE RAT RETIRÉ DU MONDE

Th. Gautier n'hésite pas à proclamer un chef-d'œuvre. Parlant des autres envois de l'artiste, il ajoute : « Le *Chevreau broutant des fleurs*, le *Héron faisant la sieste au bord d'un bassin*, prouvent que M. Philippe Rousseau sait, lorsqu'il est nécessaire, agrandir sa manière, élargir sa touche et prendre le style décoratif; mais qu'il nous permette d'admirer cet énorme *Potiron*, laissant apercevoir, par une large entaille, ses graines en forme de perles suspendues à des filaments oranges, et aussi, ce petit *Fromage à la pie*, posé sur une table de cuisine, deux merveilles de couleur. » Le *Chevreau broutant des fleurs* a été exposé longtemps au Musée du Luxembourg; peut-être fait-il partie aujourd'hui des réserves de l'État, en attendant une nouvelle affectation à quelque musée de province.

Philippe Rousseau, en même temps que les ouvrages que nous venons d'indiquer, avait exposé deux panneaux faisant partie d'une décoration destinée à la salle à manger du baron de Rothschild. Vers le même temps, il avait peint sept grands panneaux dont les sujets étaient empruntés aux fables de la Fontaine pour l'hôtel d'Albe. Il décora, dans le même goût, une salle à manger pour la princesse Mathilde, et peignit quatre grandes natures mortes, merveilleuses d'arrangement et de couleur, pour l'hôtel de M. Closemann à Bordeaux.

Nous avons pu étudier à Paris, chez Mme Grandin, une amie et une grande admiratrice du talent de Philippe Rousseau, deux superbes panneaux dont l'un représente une envolée de *Canards sauvages* et l'autre une bande de *Hérons*, au bord d'un marais; ces panneaux, largement exécutés, montrent que Philippe Rousseau possédait, comme l'avait dit Th. Gautier, le sentiment décoratif et qu'il savait aussi bien que Hondekoeter peindre les oiseaux dans leurs proportions naturelles et d'un coloris aussi harmonieux, aussi vrai et aussi puissant. Mme Grandin, outre diverses natures mortes, conserve également de l'artiste un tableau de fleurs, *Roses et Pavots*, d'une grâce, d'une légèreté et d'une fraîcheur d'exécution qui en font une œuvre absolument exquise. Cette belle peinture n'a de supérieure que l'admirable bouquet de *Pavots*, appartenant à Mme Arnoult-Plessy et qui parut au Salon de 1876.

L'École française, à l'exemple de Teniers, a tiré le plus amusant parti de la représentation comique des faits et gestes des singes. Gillot, le maître de Watteau, Chardin et, de notre temps, Decamps, ont produit, en ce genre, de véritables petits chefs-d'œuvre. Philippe Rousseau s'y essaya à son tour et y réussit merveilleusement.

Musique de chambre, de l'Exposition de 1861, où il a représenté un singe, lisant gravement une partie de violon posée à rebours sur un pupitre et frappant comme un enragé sur une grosse caisse; la *Recherche de l'absolu*, du Salon de 1863, et appartenant au Musée de Nantes, où, nouveau Balthazar Claës, un singe installé dans un laboratoire de chimiste avive le feu d'un fourneau jusqu'à faire sauter, à son grand émoi, un vase de verre, qui vole en éclats; et, encore, *Il opère lui-même* (1866) où, imitant le photographe, son maître, un singe se livre à de savantes manipulations, sont autant de compositions charmantes où la malice enjouée du sujet n'est égalée que par l'absolue perfection et l'esprit de l'exécution.

Si Philippe Rousseau se montre constamment un coloriste impeccable dans la reproduction des animaux et des objets inanimés, il n'est pas aussi heureux, quand, pour donner plus d'intérêt à ses compositions, il y mêle la figure humaine. Par exemple, dans *Un marché d'autrefois*, du Salon de 1864, et qui appartient au Musée de Caen, il est aisé de noter que la petite paysanne, ou marchande, en costume du XVIIIe siècle ainsi que quelques autres figurines qu'il y a introduites ne sont pas bien à leur plan et se confondent un peu avec les entassements de légumes, de volailles, de fleurs. Ceci est arrivé deux ou trois fois à Philippe Rousseau et il est à supposer qu'il eut lui-même conscience de ses erreurs, car, dans les ouvrages appartenant à ses dernières années, il paraît bien avoir renoncé à animer ou à *étoffer*, comme on disait autrefois, ses superbes intérieurs de cuisine, où, en peinture du moins, la présence du cuisinier n'est pas nécessairement obligatoire.

Pour ne pas allonger outre mesure cette étude, nous nous bornerons à citer les titres des envois les plus notables que Philippe Rousseau ait faits aux derniers Salons annuels et sur lesquels, malgré leur grand mérite et l'intérêt qu'ils présentent, il y aurait quelque monotonie à s'étendre. Il est d'ailleurs bien peu de tableaux de Philippe Rousseau qui n'aient été dans la *Gazette*, lors de leur apparition, l'objet de quelque note sympathique et élogieuse, et nos lecteurs connaissent déjà de longue date : le *Chardin et ses modèles* (1867), l'*Intérieur de cuisine* (1867), acheté par l'État; l'*Ombrelle bleue* (1869) qui appartient à M. A. Dumas; les *Premières prunes et dernières cerises* (1870) à présent dans la collection de M. Barbedienne; l'*Office* (1873); les *Huîtres* (1876); *O ma tendre musette!* (1877). Nous ne voulons faire d'exception que pour les *Confitures*, qui apparurent au Salon de 1872 et dont notre ami Paul Mantz, qui regarde à bon droit ce tableau



« Ô MA TENDRE MUSETTE! », PAR PHILIPPE ROUSSEAU.

(Salon de 1877.)

comme le chef-d'œuvre de l'artiste, disait ici-même : « Il y a dans les *Confitures* tous les éléments d'un poème qui fera tressaillir doucement le cœur des ménagères. Le chaudron de cuivre rouge, la soupière en faïence, le pain de sucre, les prunes mûries et déjà fondantes, tout est rendu avec le talent tranquille et sûr d'un maître qui ne se trompe jamais. » Ce chef-d'œuvre est aujourd'hui au Musée de Dieppe : sans doute le Musée du Louvre le lui réclamera quelque jour.

Indépendamment de ses tableaux à l'huile, Philippe Rousseau peignait à l'aquarelle et au pastel avec cette sincérité, cette exquise justesse de notation, cette délicate fraîcheur de coloris qui font de ses moindres ouvrages autant de morceaux de prix. Peu d'artistes ont fourni, comme production, une plus belle carrière et surtout d'une plus belle unité. Sa main ne s'est même point alourdie avec l'âge et ses dernières œuvres valent celles de son plus beau temps. Les récompenses et les distinctions, nous l'avons montré, n'ont point manqué à Philippe Rousseau. Pour en compléter la liste, nous ajouterons qu'il fut fait officier de la Légion d'honneur en 1870 et qu'il obtint, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, une première médaille, la plus haute récompense que le genre qu'il traitait pouvait recevoir. Ces distinctions, ces récompenses, par une exception bien rare, ne lui créaient ni envieux, ni jaloux dans le monde des artistes. On estimait l'homme en lui, parce que son caractère bon et loyal était à la hauteur de son talent; souvent consulté par ses amis à propos de quelque difficulté de métier, Philippe Rousseau ne se faisait jamais prier pour donner un bon conseil.

Sa production n'a jamais été ni hâtive, ni lâchée, même quand le succès lui fut venu. Bien qu'il ait peint parfois sur panneau, il se servait de préférence de toiles d'un tissu assez fort. Toujours il peignait dans l'huile, revenant sur sa peinture après le temps nécessaire et colorant alors de nouveau sur ces préparations successives; aussi conserve-t-elle cette fraîcheur et cette transparence d'aspect que le temps ne pourra que conserver en l'émaillant. Pour ses fonds, ses enveloppes, il recherchait de préférence un certain mélange *gris-brun-vert*, qui ne devait être cependant ni gris, ni brun, ni vert et qui est précisément le ton neutre que Chardin met lui-même le plus souvent dans ses fonds et dont il fait son ambiant.

M. Dubufe, le contemporain et l'ami de Philippe Rousseau, a peint son portrait, il y a une dizaine d'années. On retrouve, dans cette œuvre d'une facture remarquable, toute la physionomie à la fois fine, et intelligente, en même temps qu'ouverte et sympathique, de l'artiste.

Nous signalons ce beau portrait à l'administration des Beaux-Arts, comme tout à fait digne d'entrer un jour au Louvre.

Si, dans sa jeunesse, Philippe Rousseau connut des temps difficiles, le succès, du moins, vint d'assez bonne heure pour les lui faire oublier. Bien loin qu'il en soit allé de même pour François Bonvin, son existence tout entière n'a été qu'une longue succession de luttes contre la gène, la misère, de déceptions et d'amertumes sans compensations d'amour-propre suffisantes, de souffrances cruelles, presque sans trève, aussi bien physiques que morales. Le destinant à beaucoup souffrir, la nature l'avait fait patient et si robuste que, quand vint la fin, à soixante et onze ans, il ne fallut pas moins de quinze heures d'agonie et de luttes pour que la mort eût raison de cette forte organisation. Né à Vaugirard, en 1817, François Bonvin était le fils d'un vieux soldat, qui sortait des pontons anglais, et d'une mère que la phtisie emportait alors que François n'avait encore que quatre ans. Devenu en 1828 garde champêtre de la commune de Montrouge, le père Bonvin s'était remarié : il eut de sa seconde femme neuf autres enfants dont l'un fut ce pauvre Léon Bonvin, un grand artiste méconnu, que la misère et des chagrins domestiques poussèrent, une nuit d'hiver, à se pendre dans les bois de Meudon. Nous dirons plus loin quelques mots de ses délicieuses aquarelles et de ses étonnants dessins. Pour pouvoir élever sa trop nombreuse famille, le père Bonvin, à son emploi de garde champêtre, avait joint le métier de cabaretier. Au milieu de la plaine de Vaugirard, encore non bâtie, sur un terrain que lui avait donné la commune, il s'était construit avec des matériaux de démolitions, une manière d'auberge dont les maraichers et les carriers des environs étaient les clients habituels. C'est dans ce milieu que grandit François Bonvin. Vaille que vaille, il apprit à lire et à écrire à l'école des frères, puis grâce à l'intervention d'un M. Duval, ancien surveillant de l'École de dessin, fondée autrefois par Bachelier dans la rue de l'École-de-Médecine, qui payait ses frais d'inscription, les crayons et le papier, l'enfant suivait pendant deux ans les cours de dessin de cet établissement. Il en sortait en 1830, à son grand regret, pour faire son apprentissage comme typographe, devenait ouvrier et plus tard, entrait comme employé à la préfecture de police, dans le service des Halles et Marchés. Tout le temps que ne lui prenait pas son bureau, Bonvin l'employait à dessiner. Le soir, il retournait aux cours, soit de son ancienne école, dirigée alors par M. Lecoq de Boisbaudran, soit aux Gobelins, ou bien il allait chez Suisse peindre d'après le modèle. Dès qu'il le pouvait, il courait au Louvre

y étudier ou copier avec passion les maîtres hollandais et les peintres français de la vie intime et familière, tantôt Chardin, tantôt les Lenain, ou bien, il allait soumettre ses études et ses esquisses à Granet qui l'avait pris en affection et qui fut pour le jeune homme un guide excellent et un véritable initiateur aux choses de l'art. Voilà dans quelles conditions singulières, hors de toute convention apprise comme de toute tradition d'école, s'est formé le talent libre, original et si personnel de François Bonvin.

N'appartenant à aucune coterie, timide et doutant de lui-même, Bonvin ne se risqua que tard à affronter la publicité des expositions. Ce n'est qu'au Salon de 1847 qu'il se produisit pour la première fois, avec un portrait, celui de *M. Augustin Chalamel*. En 1848, il envoie une *Femme mangeant à la lumière d'une lampe*, et un portrait de *M*me *H...* En 1849, il expose deux tableaux : des *Buveurs* et une *Cuisinière*, pour lesquels le jury lui accorde une troisième médaille. Il obtient une seconde médaille en 1851, avec un *Intérieur d'école de petites orphelines*, la *Tricoteuse*, un *Chandelier* et deux autres petites toiles. A ces deux médailles se bornent les récompenses que le jury de peinture ait accordées à Bonvin pendant sa laborieuse carrière. L'injustice était cependant devenue si criante qu'en 1870, l'administration des Beaux-Arts, qui n'avait, pendant l'Empire, montré que de l'éloignement pour ce qu'elle appelait dédaigneusement : l'*École réaliste*, se décida à décorer Bonvin.

A l'Exposition universelle de 1855, Bonvin figura avec quelques-uns des tableaux dont nous venons de parler et auxquels il avait joint : les *Religieuses tricotant* et la *Basse-Messe*, aujourd'hui au Musée de Saint-Lô. Au Salon de 1857, il envoie les *Forgerons*, souvenir du Tréport, qui fut acheté par l'État pour le Musée de Toulouse ; à celui de 1859, la *Lettre de recommandation* qui fait partie du Musée de Besançon, la *Ravaudeuse*, le *Liseur;* en 1861, *Un intérieur de cabaret*, le même, croyons-nous, qui se trouve au Musée d'Arras, et, en 1863, des *Religieuses revenant des offices*, la *Fontaine en cuivre*, *Un interieur de cuisine* et le *Déjeuner de l'apprenti*. Très apprécié de la critique indépendante, Bonvin compte à ce moment un défenseur de plus et non des moins chaleureux. Thoré, revenu de l'exil et qui signe ses Salons, William Bürger, livre alors le bon combat en faveur des réalistes, de ces peintres qui ont le mauvais goût, comme Courbet, comme Millet, comme Bonvin, comme Daumier, d'aller prendre de préférence leurs modèles parmi les ouvriers, les paysans, et de faire par là une sorte d'opposition au pouvoir, à l'art officiel et aux « convenances

sociales ». Le fin et judicieux critique parle de la peinture de Bonvin avec sympathie et il l'analyse dans les quelques lignes suivantes avec la plus parfaite justesse : « La couleur de M. Bonvin est sobre, juste et forte, sa touche ample et grasse, son dessin bien attaché et bien accentué où il faut. Il a, d'habitude, un vif instinct du clair-obscur



JEUNE HOMME LISANT, DESSIN DE FRANÇOIS BONVIN.

(Collection de M. Tempelaere.)

et de la transparence des ombres. Ici, dans cet *Intérieur de cabaret*, le parti pris de la lumière n'est pas assez décisif. Le meilleur maître à étudier pour M. Bonvin serait Pieter de Hooch, qu'il connaît à peu près sans doute par les deux tableaux du Louvre. A sa place, j'irais faire un tour en Hollande et y regarder à loisir les chefs-d'œuvre de l'École du XVIIe siècle, depuis Brauwer et Ostade jusqu'à Jean Steen, sans compter Rembrandt et toute la pléiade rembranesque. » A la suite du Salon de 1865, il écrivait : « M. Bonvin a été un des premiers

initiateurs du groupe qui cherche à peindre les mœurs populaires, parallèlement au groupe des peintres rustiques. Il a exposé cette année un tableau décoratif largement exécuté : les *Attributs de la peinture et de la musique*, et un intérieur d'église : le *Banc des pauvres*, sur lequel sont assises, contre le mur, deux bonnes femmes lisant leurs prières; à gauche, par l'ouverture d'une arcade, on aperçoit dans une travée de l'église quelques figurines agenouillées. C'est simple et ferme, très recueilli de sentiment, mais un peu sec de couleur. » Impossible, ce semble, de mieux caractériser le talent de Bonvin et de l'apprécier avec plus de justesse que l'a fait ici Bürger. Bonvin place alors souvent ses personnages dans des milieux étroits ; ses lumières sont courtes, ses demi-teintes un peu lourdes et son ambiant, son enveloppe n'ayant pas toute la légèreté et la transparence désirables, l'espace semble manquer derrière ses figures, et celles-ci n'apparaissent pas toujours posées à leur plan juste ou se détachent un peu sèchement sur des fonds trop voisins parce qu'ils sont trop assourdis. Il est aisé de s'assurer de l'exactitude de ces observations en étudiant, au Musée du Luxembourg, la *Servante à la fontaine* qui porte la date de 1861.

Bürger avait donc raison de conseiller à Bonvin le voyage de Belgique et de Hollande. L'artiste l'écouta. A quelque temps de là, il put aller enfin étudier chez eux les maîtres qui le préoccupaient; dès lors, ses admirations pour Metzu, Frans Hals, Pieter de Hooch, Terburg, Van der Meer, devinrent de l'enthousiasme, de la passion. Il eut, à son retour, la fantaisie, lorsqu'il avait arrêté dans son esprit de peindre tel ou tel sujet en s'inspirant, pour sa technique, de l'un de ses maîtres préférés, d'écrire en haut de son chevalet, tantôt le nom de Metzu, tantôt celui de Frans Hals, ou bien celui de Pieter de Hooch. Il prétendait obtenir par là que sa main, sa mémoire, sa pensée fussent sans cesse ramenées vers le maître dont l'exécution avait toutes ses préférences du moment.

Que de charmantes causeries, que d'intéressantes discussions s'échangèrent après ce voyage, entre lui et Fromentin, cet autre amoureux des Hollandais, au sujet des maîtres qui faisaient leur commune admiration. Et c'est peut-être à la suite de quelqu'un de ces entretiens où l'on s'était longuement étendu sur « les délicatesses d'un Metzu et le mystère d'un Pierre de Hooch » que Fromentin écrivait ces lignes qui semblent bien résumer les aspirations des deux artistes : « Je ne serais pas surpris que la Hollande nous rendît encore un service, et qu'après nous avoir ramenés de la littérature

à la nature, un jour ou l'autre, après de longs circuits, elle nous ramenât de la nature à la peinture. »

Cependant, Bonvin poursuit son œuvre; ses compositions s'arrangent plus librement; ses intérieurs s'ouvrent davantage et laissent pénétrer plus d'air et de lumière; ses personnages prennent plus de vie; enfin sa main s'assouplit et modèle avec plus de légèreté sans que sa couleur perde de sa force, de son intensité. L'artiste entre alors dans la période de sa plus belle production. Au salon de 1868, il envoie la *Lettre de réception*, œuvre superbe, qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Vince, et les *Harengs sur le gril*, une nature morte d'une qualité de facture absolument supérieure. En 1869, il expose une *Religieuse tricotant*, *intérieur d'hôpital*, tableau d'un sentiment admirable; en 1870, l'*Ave Maria*, entré dans la collection de M. Vince, et, en 1873, ce chef-d'œuvre qui a pour titre : le *Réfectoire*, et qui fait aujourd'hui partie du Musée du Luxembourg. Acquis à la suite de l'exposition des peintures de Bonvin qui eut lieu au mois de mai 1886, chez un marchand de tableaux de la rue Scribe, en même temps que la *Servante à la fontaine*, le *Réfectoire* avait appartenu d'abord au comédien Gil Pérès, puis à Mlle Alice Regnault; quant à la *Servante à la fontaine*, l'artiste en avait fait hommage, comme l'atteste l'inscription qu'il y a tracée, « à son ami Bressant ». Bonvin comptait, en effet, beaucoup d'admirateurs et d'amis à la Comédie française et dans le monde des théâtres et MM. Got, Thiron, Bressant, et d'autres encore, possèdent ou ont possédé quelques-unes de ses plus belles et austères peintures. C'est là, ce semble, une particularité assez curieuse pour qu'elle vaille d'être notée.

Le *Réfectoire* est, sans conteste, pour la vérité de l'observation et la naïve simplicité de l'arrangement, une composition de premier ordre dans l'œuvre de l'artiste. Tout y est clair, sobre, sévèrement étudié dans l'ensemble comme dans le détail et rendu avec la plus rare puissance d'exécution. Pour atteindre à ce résultat, Bonvin a procédé pour le *Réfectoire*, comme il l'a fait pour tous ses plus importants tableaux, disposant son atelier, ses modèles et jusqu'aux moindres accessoires, tels qu'il les voulait traduire. Toutes choses sont donc observées et rendues dans cet ouvrage avec la plus scrupuleuse exactitude et c'était là, depuis longtemps, une habitude chez Bonvin, car, dès 1857, alors qu'il se préparait à peindre son tableau des *Forgerons*, il avait loué tout exprès, en haut du faubourg Saint-Jacques, une sorte d'appentis, ouvert au vent et tout noirci par les fumées de houille qu'un maréchal ferrant avait occupé et où exis-

taient encore en place la forge, le soufflet, des enclumes, des ferrailles, des outils. Et Bonvin s'était installé avec ravissement dans ce fouillis, respectant soigneusement l'arrangement et la disposition de toutes ces choses noires et couvertes de poussière.

C'est avec la même conscience, la même scrupuleuse probité, que tant d'autres peintres pourraient trouver un peu naïves, que Bonvin fit, en 1874, son *Ecole des Frères* toute peuplée de figures enfantines qui ont chacune leur physionomie, leur expression propre. En 1876, il envoyait au Salon deux souvenirs d'un voyage qu'il avait fait en Angleterre : le *Bateau abandonné* et *Une vue de Gravesende*. C'est aussi, croyons-nous, de cette même année que date cet intérieur de l'*Abbaye de Westminster*, d'une haute valeur dans l'œuvre de l'artiste, et qui a été récemment acquis par l'Empereur du Brésil. En 1878, il peint une autre de ses plus belles pages : *En vacances*, représentant des religieuses s'occupant à l'importante confection de leurs confitures; ce tableau appartient à M. Tempelaere qui possède encore *Une jeune femme peignant*, datée de 1876, la *Cour du charcutier*, datée de 1874, et *Une jeune femme écrivant*, datée de 1881, où il est facile de noter que l'artiste obéissait, en l'exécutant, à la préoccupation de Van der Meer.

Atteint déjà depuis plusieurs années par de cruelles souffrances, Bonvin exposa pour la dernière fois, au Salon de 1880, *Un coin d'église*, aujourd'hui dans la collection de M. Germain, à Cognac. Vaincu par le mal, il dut entrer, en 1882, dans la maison de santé des frères Saint-Jean de Dieu, rue Oudinot, pour y subir la douloureuse opération de la pierre. Dès lors, l'artiste ne put plus guère entreprendre de nouvelles œuvres : une maladie de la vue vint achever d'y mettre obstacle. C'est encore M. Tempelaere qui possède sa dernière peinture : *Une nature morte*, qui porte, croyons-nous, la date de 1886.

Malgré les éloges dont ses ouvrages avaient été l'objet de la part d'une partie de la critique, Bonvin, durant sa vie, n'avait jamais connu le véritable succès; ses œuvres, d'une si belle unité, d'une si belle tenue, n'avaient jamais pu lui conquérir la popularité. A de rares exceptions près, ses tableaux dont la sévérité éloignait sans doute les amateurs frivoles, n'atteignirent jamais des prix bien élevés. Depuis sa mort, il en va autrement, et les étrangers auront sans doute bientôt fait de nous enlever ses plus belles productions.

Bonvin dessinait comme il peignait, avec la plus entière sincérité. Nous connaissons tel dessin de lui que l'on prendrait aisément à première vue pour l'œuvre d'un des maîtres hollandais qu'il aimait.

Il a gravé à l'eau-forte diverses pièces, divisées en deux suites,

datées de 1849 à 1861 et dont M. Henri Beraldi a donné le catalogue dans le 2e fascicule de son livre : les *Graveurs du* XIXe *siècle*.

C'était François Bonvin qui avait mis le premier le crayon à la main de son jeune frère Léon. Son aîné avait deviné en lui une nature profondément artiste, naïve et sincère; aussi, lui avait-il recommandé, en le faisant dessiner, de ne copier que ce qu'il voyait et comme il le voyait. Bien qu'il n'eût guère de loisirs, Léon, astreint par son père à servir les clients de son cabaret et qui, après la mort du bonhomme, avait dû, pour nourrir la famille, continuer le métier de marchand de vin, trouva cependant le moyen de suivre, d'après les conseils de son frère, le cours de dessin de M. Lecoq de Boisbaudran. Le soir, la nuit, il dessinait à la lampe. Il se mit à faire des fleurs, des intérieurs, des paysages qu'il prenait autour de lui, sans sortir de son jardin ou de sa maison, et qu'il peignait ensuite à l'aquarelle, d'une façon absolument exquise. Avec cela, cet étrange cabaretier était musicien et il exécutait parfois, à la demande de quelques amis, littérateurs et artistes, qui le venaient voir, sur un orgue-harmonium acheté avec ses pauvres économies, des morceaux des grands maîtres, et cela avec méthode et sentiment. En 1861, il se maria, eut des enfants, connut la gêne, puis la misère; accablé enfin par toutes sortes de chagrins, il se pendit par une nuit de janvier en 1866.

Presque toutes ses aquarelles, qui sont autant de véritables petits chefs-d'œuvre, sont aujourd'hui en Amérique. M. Walters, de Baltimore, en a réuni un grand nombre ; cependant quelques amateurs parisiens, MM. Ph. Burty, Boussaton, Lucas, Claudius Popelin, ainsi que la princesse Mathilde, en ont conservé dans leurs collections de bien précieuses. M. Ph. Burty a publié dans le *Harper's Magazine* la biographie de Léon Bonvin et décrit tout ce qu'il a pu voir de son œuvre. Une traduction de cet article a paru dans le *Pique-Nique*, publié en 1887 par la Société des Gens de lettres.

Avec Philippe Rousseau et François Bonvin disparaissent deux artistes consciencieux, deux maîtres, praticiens consommés, qui ne se piquaient pas de haute esthétique, mais qui savaient composer, construire, éclairer, colorer un tableau dans toutes ses parties et lui donner cette harmonieuse union de la pensée et du travail de la main, cette perfection du tout qui seules font l'œuvre complète et durable. De ces bons ouvriers-là, combien nous en reste-t-il aujourd'hui?

PAUL LEFORT.

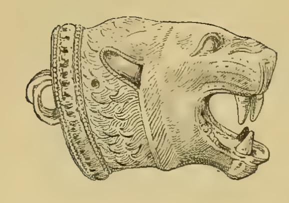


LA TECHNIQUE

DE LA

BIJOUTERIE ANCIENNE

(PREMIER ARTICLE.)



Nous autres qui nous sommes plus ou moins occupés de l'histoire de l'art des métaux précieux, nous avons pu analyser un bijou dans sa forme et dans ses éléments; nous avons pu même dans une certaine mesure aborder son mode d'exécution, que nous ayons ou non vu opérer dans l'atelier sur des objets similaires. Mais il y a une chose qui nécessairement nous échappe, c'est la technique du métier lui-même, la connaissance de ses arcanes qui ne se révèlent qu'à ceux qui étant en lutte avec la matière se servent de ses qualités et attaquent ses défauts à l'aide d'outils de plus en plus perfectionnés.

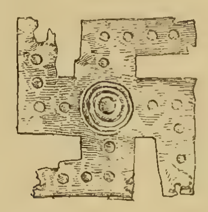
Or voici qu'un bijoutier, Eugène Fontenay, qui connaissait à fond ces outils pour les avoir maniés assis devant l'établi et les avoir étudiés dans leurs rôles et dans leurs résultats, s'est mis à écrire une histoire de son industrie où cette connaissance lui a été d'un grand secours [1].

L'absence de tel ou tel de ces outils lui est révélée par la forme, par l'aspect, par le détail, par l'imperfection, par quelque chose de

1. *Les Bijoux anciens et modernes,* par Eugène Fontenay. Grand in-8° de 520 pages illustré de 700 dessins. Paris, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, et A. Quantin, 1887.

La Société de propagation des livres d'art qui a fait publier ce volume, qu'elle donne en prime à ses membres, a déjà mis au jour : les deux volumes de l'*In-*

subtil qui nous échappe et qui lui saute aux yeux, à lui praticien. C'est même la grande originalité du livre où il nous révèle les résultats de son expérience. Et comme il avait l'esprit très ingénieux et très fin, il nous surprend par l'inattendu de ses déductions. Elles sont un peu partout disséminées à propos de tel ou tel anneau, collier, bracelet, broche ou fibule, coiffure ou ceinture, mais elles sont réunies dans un dernier chapitre consacré aux outils et aux procédés. C'est par celui-là que nous avons commencé notre lecture, nous l'avouons, et c'est celui-là auquel nous rattacherons tout ce qui dans les autres chapitres nous a semblé saillir par ce qu'il montre de nouveau ou d'original.



BRACTÉE DÉCORÉE AU POINTEAU.

Car celui qui après avoir lu les *Bijoux anciens et modernes*, se souvenant du mot de Molière, aurait dit à l'auteur : « Monsieur Fontenay, vous étiez bijoutier ! » lui aurait certes fait un compliment. Cette qualité de praticien est en effet ce qui donne à son œuvre son cachet particulier et sa valeur. Mais l'ingénieux et habile fabricant n'est plus. Soudainement emporté alors qu'il corrigeait les dernières épreuves de son livre, il n'a pu jouir de son succès ni recevoir, avec les éloges qui lui sont dus, les quelques critiques que motiveraient certaines lacunes qu'on y peut rencontrer.

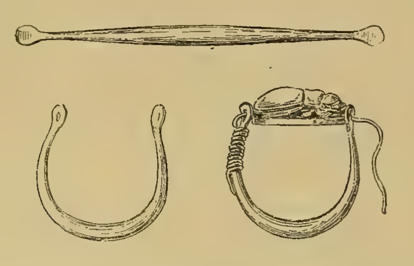
Vivement frappé du parti que l'industrie moderne pourrait tirer des bijoux antiques que la collection Campana fit connaître au public qui s'en engoua, Eugène Fontenay se prit à les imiter dans la limite

ventaire de Louis XIV, par M. J.-J. Guiffrey ; l'*Histoire du Portrait en France*, de MM. R. Pinset et J. d'Auriac ; les *Curiosités de Paris*, de Le Rouge, et les deux volumes de l'*Art ancien et de l'Art moderne à l'Exposition* de 1878. En outre, elle a distribué déjà, comme prix, à différentes écoles de dessin tant de la ville de Paris que des départements, plus de trois cents volumes relatifs à l'art, qui sans elle ne seraient point aujourd'hui dans les mains d'ouvriers et d'artisans auxquels ils sont utiles.

du possible. Aussi c'est à eux que, dans son livre, s'adressent ses préférences. Il les a minutieusement et profondément analysés et l'on s'en aperçoit.

L'or étant le plus inaltérable des métaux en même temps qu'il est le seul que l'on trouve à l'état natif, le premier bijou métallique dut être une pépite. Il en fut certainement ainsi dans l'antiquité la plus reculée, car des exemples démontrent le fait pour les peuplades sauvages de l'Amérique du Sud.

Aplatir une pépite entre deux pierres transformées en un marteau et en une enclume dut être la première opération du premier bijoutier



ÉTATS SUCCESSIFS D'UN ANNEAU ÉGYPTIEN A SCARABÉE TOURNANT.

qui régla les dimensions de la plaque qu'il obtint ainsi sur la grosseur de la parcelle d'or qu'il soumit à ce martelage. Cette opération « écrouissant » le métal le rendit rigide mais cassant, de sorte qu'elle dut s'arrêter sur une œuvre inachevée, jusqu'au jour où le hasard ayant fait découvrir que le chauffage rendait à l'or sa malléabilité première, elle put être indéfiniment reprise.

Les accidents mêmes de la fabrication furent le premier décor, ainsi qu'on voit un martelage soigné servir d'ornement à certaines pièces d'orfèvrerie japonaise que l'industrie américaine a imitée, puis transmise à la nôtre, revenue ainsi à d'anciennes pratiques à nous révélées par les inventaires sous le nom de « martellis » [1]. Les bijoux découverts dans les fouilles de Troie sont des œuvres exclusivement faites au marteau.

Un « pointeau » fait d'une pierre ou d'un os servit à pousser dans

1. 1487. — Six tasses d'argent martelées à pié (*Inventaire de la duchesse d'Orléans*).

1514. — Une douzaine de tasses martelées à menu martellis, d'argent (*Inventaire de Guy Arbaleste*).

la lame d'or des trous qui apparurent en relief du côté opposé, apportant ainsi un nouvel élément de décor.

Le pointeau perfectionné devenu un ciselet servit à dessiner les méandres et les animaux même, réduits à de simples traits, que l'on voit sur les « bractées » découvertes à Mycènes. Entre ces bijoux et ceux de Troie des siècles d'incessants progrès se devinent, et il semble impossible que si la famille de Priam a porté les premiers celle d'Agamemnon se soit parée des seconds [1].

Ces bractées devaient être cousues sur les vêtements des princes qui régnaient sur l'Argolide au IXe siècle avant Jésus-Christ suivant



BRACTÉE TROUVÉE A KERTCH.

(Ve siècle av. J.-C.)

M. Schliemann, et au XIIe ou XIIIe siècle suivant M. Max Collignon. Étant toutes de dimensions variables, elles semblent indiquer que la soudure était encore inconnue à l'époque où chacune d'elles fut faite d'une pépite aplatie. Mais il en existe parmi elles qui dénotent un degré plus avancé de technique. D'abord elles sont d'égales dimensions, ce qui implique l'usage d'un outil, un ciselet apparemment, pour en ébarber les bords. Puis il y en a qui enveloppent des boutons d'os qui présentent des reliefs reproduits par la feuille d'or. Celle-ci, détachée de son noyau, se trouve ainsi estampée. Un décor uniforme provenant de l'emploi d'une matrice dut facilement résulter de cet accident.

Lorsqu'un nouveau hasard, ayant fait découvrir la fusibilité de l'or, donna à l'ouvrier la faculté de réunir en un seul morceau plusieurs parcelles d'or, les dimensions des pièces devinrent sans limites. « L'homme au marteau de pierre, comme l'appelle E. Fon-

1. Voy. *Ilios* et *Mycènes*, par M. H. Schliemann.

tenay, n'écrase plus seulement le métal. Il le forge en tous sens, l'étire en barres, en tiges plus ou moins longues et fines, le tord, le contourne, l'emploie sous tous les volumes et l'applique à tous les usages. On peut croire, ajoute-t-il, que le marteau, l'enclume, le stylet et le creuset de pierre furent, pendant une période considérable, les seuls outils employés, et l'or le seul métal connu. »

L'énorme bracelet gaulois en or tordu du Musée de Cluny ne semblait pas à E. Fontenay avoir été autrement fabriqué. Il donne en outre, dans son livre, un spécimen moderne, qui l'a longtemps intrigué, de ce qu'un ouvrier habile peut faire à l'aide de l'enclume, du marteau et du ciselet seuls. C'est une chaîne à larges maillons annulaires et plats, assemblés sans soudures par quelque ouvrier ambulant de la Tunisie. Il en explique très facilement la fabrication, qu'il a réalisée lui-même, à l'aide d'une barre d'or à section cruciale dont plusieurs dessins indiquent les transformations successives.

E. Fontenay donne comme exemple de ce que l'antiquité put faire en Égypte avec ces seuls outils l'anneau à scarabée tournant. Toutes les parties dont il se compose sont réunies et maintenues par de simples combinaisons d'arrangement ainsi que l'explique la figure ci-contre qui montre les différentes phases de sa fabrication.

Mais pour manier des choses aussi délicates et les maintenir sur l'enclume pour les battre ou dans le fourneau pour les recuire la main était malhabile, et même insuffisante, aussi dès que les instruments de métal sont inventés les pinces ou les tenailles apparaissent. En effet dans l'*Odyssée* nous voyons l'orfèvre Laercea (χρυσοχοον λαερχεα) appelé par Nestor pour couvrir d'or les cornes d'une génisse, arriver en tenant les instruments en cuivre de son art (χαλκηὶα πειρατα τεχνεσ), l'enclume, le marteau et les tenailles bien faites (ευποιητοντε πυργρην) qui lui servent à travailler l'or (χρυσον εἰργαζετο). Le noble vieillard donne l'or. L'ouvrier (χαλχευς) l'adaptant avec soin, le place aux cornes de la génisse.

On remarquera dans ce passage que l'ouvrier y reçoit deux qualificatifs : l'un de ce qu'il va travailler l'or et l'autre de ce que d'habitude il forge le cuivre ou l'airain, et que ses outils sont eux-mêmes d'airain. Et le vieux rapsode a soin de noter que ses tenailles sont bien faites. C'est que ce ne devait pas être une petite affaire en ces époques que d'établir un outil assez compliqué dans sa forme, quelle qu'ait été celle-ci, et capable de saisir des objets aussi petits qu'une mince lame d'or.

L'outillage de l'orfèvre est donc encore en bronze à l'époque de

l'*Odyssée*, c'est-à-dire une dizaine de siècles avant notre ère, sinon plus, si, ainsi que plusieurs le prétendent, le récit des aventures d'Ulysse est antérieur à celui de la colère d'Achille, fils de Pelée... et de ses suites.

Le fer est cité dans l'*Iliade*, sous deux formes. D'abord en masse tel qu'il est sorti de la fournaise, lingot destiné à forger des socs de charrue, puis façonné en cognées simples ou à deux tranchants. Les armes des guerriers qui combattent sous les murs d'Ilion sont encore



BRACTÉE TROUVÉE A KERTCH.

(ve siècle av. J.-C.)

de bronze, ce qui semble prouver que les forgerons grecs n'avaient pu encore assouplir le fer à toutes les formes ni le rendre assez résistant pour tous les usages.

Le fourneau à fondre les métaux, et probablement le creuset de terre, remplaçant le primitif creuset de pierre, étaient connus des Égyptiens qui l'ont figuré dans des peintures avec sa soufflerie composée de deux outres qu'un ouvrier fait mouvoir alternativement avec ses pieds. Un vase grec à figures noires, attribué au VIe siècle, représente un fourneau activé par un seul soufflet fait d'une outre plus grosse munie d'une armature en bois qui permet de le faire agir à la main [1].

Notons qu'il est question de soufflets dans l'*Iliade* lorsque Thétis vient chez Vulcain chercher des armes pour Achille.

1. Les questions que nous traitons ici sont en partie abordées dans les articles suivants de ce qui est déjà publié du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, articles dus à l'érudition précise de M. E. Saglio, sauf deux que nous indiquons : *Anulus, Anulus aureus* (G. Humbert), *Aurifex aurarius, Aurum* (L. de Ronchaud), *Brattea, Bractea, Cœlatura, Calamus, Caminus, Chrysographia, Circinus.*

C'est encore d'une outre munie d'anses de peau qu'on se servait dans les ateliers d'orfèvrerie du temps du moine Théophile, du XIe au XIIe siècle.

En examinant avec soin les fils d'or que les Égyptiens ont employés, les plus gros à assujettir les scarabées qui forment leurs sceaux sur l'anneau qui permet de les porter au doigt, les plus tenus à décorer certains tissus, et en reconnaissant leur parfaite régularité, E. Fontenay a pu se convaincre que la filière était connue et employée sur les bords du Nil dès le XXe siècle. De quelle matière était-elle? Si le fer, connu dès cinq siècles auparavant par les Égyptiens [1], avait pu y être employé l'oxydation l'a fait disparaître. Le silex a pu également servir et l'auteur fait observer que l'outillage moderne le plus perfectionné comprend des filières de rubis et de diamant.

Nous avons dit plus haut, à propos de certaines bractées découvertes à Mycènes, que le ciselet de métal, bronze ou fer, était employé dès le XIIIe siècle, époque probable de l'exécution de ces bijoux. Il en est de même du pointeau servant à obtenir une ornementation très serrée, concurremment avec le ciselet à l'aide duquel sont obtenus les ornements moins fins, comme les animaux et les courbes des spirales qui décorent un grand nombre de ces bractées.

Les bractées trouvées dans les tombeaux de Kertch et qui reproduisent toutes un même motif, comme la tête de Méduse, montrent l'emploi d'une matrice : dessin en creux dans lequel on repoussait une même feuille d'or, mais peut-être aussi reliefs sur lesquels on l'appliquait, ainsi qu'en témoignent les boutons d'os à reliefs et enveloppés d'or que l'on a trouvés à Mycènes.

La gravure des sceaux de pierre dure usitée chez les Égyptiens montre que ceux-ci connaissaient l'emploi des burins et des échoppes de fer trempé, pour ne pas dire d'acier. Un poignard de bronze trouvé dans la tombe de la reine Aah-Hotep témoigne même que la ciselure était pratiquée dès le XVIIIe siècle en Égypte. Il est décoré d'incrustations en or qui nécessitent au préalable un dessin en creux. Celui-ci dans un métal aussi dur que le bronze, ne peut être exécuté qu'à l'aide d'outils de fer.

C'était donc dans des matrices en creux que pouvaient être obtenus dès les époques héroïques, les ornements d'or dont les peuplades de

1. Voici, d'après M. Alexandre Bertrand, conservateur du Musée de Saint-Germain, les dates approximatives de l'introduction du fer dans différentes régions : Égypte, 2500 ans avant Jésus-Christ; Grèce, 1500; Italie, 1200; Gaule, 700.

l'Asie Mineure décoraient leurs vêtements et qu'ils semblent avoir transmis aux Grecs.

En effet, les bractées qui décoraient en grand nombre les vêtements de la reine du Kaoul-Oba (ve siècle avant J.-C.) dont la tombe fut ouverte à Kertch, dénotent une influence grecque bien certaine. La tête de Méduse et les danseuses évidemment fabriquées à l'aide de matrices, que nous reproduisons ici, n'appartiennent certes pas à l'art asiatique, si leur emploi dénote son influence dans les mœurs.



SCEAU DU ROI HORUS.

(Musée du Louvre.)

Grâce à tous les outils que laisse supposer la création des matrices et des sceaux, la pratique du repoussé devint facile.

« On sait que le travail du repoussé, écrit E. Fontenay, consiste à prendre une feuille d'or sans défauts, à lui donner préalablement, à l'aide du marteau, de la boulerotte, du gros ciselet et même en s'aidant de la tenaille, la forme générale du sujet qu'on veut reproduire. Cette préparation se fait à l'envers du métal, c'est-à-dire que les outils produisent sur la feuille d'or, en la frappant et poussant par-dessous, les reliefs généraux qui devront apparaître par dessus. Lorsqu'elle est achevée, l'ouvrier retourne la pièce et, se servant de ses ciselets, trace et modèle les détails de son sujet, en tirant parti de toutes les bosses qu'il a su préparer habilement, selon leur destination. »

Aujourd'hui, les ciseleurs, après qu'ils ont fait la première préparation, remplissent le creux de leur pièce d'un ciment composé à cet effet. Ce ciment, qui conserve toujours une certaine plasticité, leur

fait une sorte de coussin qui atténue la violence et la sécheresse du coup de ciselet et leur permet d'unir dans leur travail la douceur et l'énergie du modelé.

L'auteur croit que le ciment était connu des Grecs, et cela d'après leurs œuvres même, mais qu'il ne l'était pas des artisans du moyen âge. D'abord, le moine Théophile n'en parle pas, puis sur l'autel d'or de Bâle, conservé au Musée de Cluny, qui est le plus important monument d'or repoussé que l'on connaisse, E. Fontenay nous a fait remarquer, au fond des plis, certains traits plus profonds et arrêtés brusquement. Pour lui ils sont le résultat de coups trop forts donnés au ciselet qui, n'étant pas soutenu par la résistance d'un mastic sous-jacent, a creusé un sillon dans l'or. Il ne remarque point d'accident de même nature dans les œuvres antiques obtenues par le repoussé. Nous n'avons pu vérifier si aucun mastic ne soutient les reliefs de l'autel de Bâle, mais nous rappelons qu'il existe sur le casque d'Amfreville-sous-les-Monts, conservé au Musée du Louvre, et qui appartient aux époques indéterminées des invasions barbares, des pâtes que nous avions cru être des émaux désagrégés par un long séjour dans l'eau et que M. Germain Bapst, qui lui aussi est joaillier, prétend être des mastics placés sous les reliefs d'or en partie disparus aujourd'hui. Un autre praticien, M. Froment Meurice, ne croit pas qu'il ait été possible d'exécuter une pièce aussi importante par ses dimensions et ses reliefs que l'autel de Bâle, et avec de l'or aussi mince, sans le secours d'une matière quelconque sous-jacente offrant quelque résistance au burin.

Le foret était connu des Égyptiens.

D'abord les trous percés dans les bijoux épais, comme le sont certains anneaux, suffisent à le démontrer ; mais les peintures le confirment en montrant des ouvriers en train de le manier. C'est le vilebrequin à archet, encore usité aujourd'hui, qui fait mouvoir le foret qui y est emmanché.

Un vilebrequin de construction analogue a été trouvé à Nocera, avec des pinces en fer à chauffer, et des limes de bronze utilisables peut-être seulement pour le bois. E. Fontenay ne reconnait pas de trace de l'emploi de la lime dans aucun des bijoux antiques qu'il a étudiés. A propos d'un pendant de collier légué par le duc de Luynes au Cabinet des Antiques et des Médailles, il remarque que la tête de femme en or repoussé qui le compose est soudée sur une plaque de fond qui n'est point ébarbée sur les bords.

« L'or employé pour le travail du repoussé était mince et mou,

dit-il, et peut-être la crainte d'ôter à la pièce de sa résistance sur les bords, ou bien d'en altérer la forme en la réparant de trop près, a-t-elle arrêté l'ouvrier. On peut croire que les limes et les scies étaient alors trop grossièrement taillées pour permettre d'entreprendre ce travail délicat; car il est certain que pendant longtemps les ouvriers ont taillé leurs limes eux-mêmes et bien entendu à la main. »

Le moine Théophile décrit la fabrication des limes faites de lames d'acier égalisées au rabot, que l'on frappe au marteau tranchant ou à l'aide du fer à couper, puis que l'on trempe. Ce n'est, en effet, qu'au XIIe siècle, que E. Fontenay reconnait la trace de la lime sur les bijoux — ce qui nous semble bien tard — la lime étant connue des



ANNEAU FAIT A LA LIME (XVe SIÈCLE).

(Collection de M. le baron J. Pichon.)

Latins. Auparavant on aurait employé le racloir. Les biseaux apparaissent alors sur les bijoux et vont leur donner un caractère spécial qui provient de ce qu'ils seront un *ouvrage de lime*, ainsi qu'on dit dans les ateliers. Celui-ci se développe à mesure que les membres de l'architecture s'amaigrissant et cessant d'être taillés sur une coupe circulaire affectent des profils polygonaux. Aussi l'auteur se demande si c'est la perfection progressive de la lime qui a entrainé le bijoutier à accentuer de plus en plus l'emploi de celle-ci, ou bien si c'est la nécessité de se conformer à la mode qui adopte les profils anguleux pour les bijoux comme pour l'architecture qui a motivé le perfectionnement de l'outil. Une bague de la collection de M. le baron Jérôme Pichon que nous reproduisons ici, est un des spécimens les plus parfaits d'un bijou tout entier façonné à la lime dans la masse.

ALFRED DARCEL.

(*La fin prochainement.*)

VICTOR GAY



ICTOR Gay vient de mourir après une longue et douloureuse maladie; il laisse inachevé son *Glossaire du Moyen Age et de la Renaissance,* un des monuments les plus considérables de l'érudition contemporaine.

C'était une figure de l'ancien temps; comme Montaigne, il pouvait dire : « Mon monde est failly, je suis tout du passé. » La tête énergique et pensive, la longue chevelure romantique, l'allure robuste et carrée gardaient je ne sais quelle empreinte éloignée des vieux maitres du Moyen Age: il avait leur sens droit et ferme, leur patience indomptable au travail, leur foi vigoureuse. A le voir parmi ses livres ou dans son atelier, maniant tour à tour la plume ou le marteau, on songeait au moine Théophile.

J'ai rendu compte ici même [1] des premiers fascicules du *Glossaire.* A cette occasion il m'adressa l'histoire de sa vie, une vie simple, silencieuse et vouée au travail, « cette autre maladie dont il désespérait de jamais guérir ». « Soyez sobre de renseignements, me disait-il; j'ai toujours peu aimé à faire parler de moi; c'est une habitude de famille. J'aimerais que l'auteur s'effaçât derrière son ouvrage. »

Il était né à Paris en 1820. Il fit ses études à Saint-Louis avec son frère aîné qui devint plus tard évêque d'Anthédon et l'auxiliaire de Mgr Pie. Au sortir du collège, sa vocation était décidée : à 19 ans, il suivait déjà les cours d'archéologie française professés d'abord par Alexandre Lenoir, puis par son fils Albert et par Didron aîné.

« En même temps, dit-il, j'étudiais l'architecture chez Piel qui m'a laissé pour suivre à Rome le Père Lacordaire, lorsqu'il songea à rétablir l'ordre des Dominicains en France; je suis alors entré et resté trois ans dans l'atelier Labrouste. Je l'ai quitté pour travailler avec Verdier à la monographie de la cathédrale de Chartres. Nous avons fait ensemble, en deux saisons d'été, les plans, coupes et la façade méridionale. Après avoir terminé cette besogne, nous nous sommes, avec Boeswilwald, Verdier, Gaucherel, Abadie, l'architecte du Sacré-Cœur, et Viollet-le-Duc, enfermés pendant un mois chez Lassus pour préparer le projet de restauration de Notre-Dame auquel Viollet-le-Duc est resté attaché pendant 30 ans.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* Janvier 1884.

« En 1848, j'ai été nommé architecte diocésain de Bourges. J'ai rempli ces fonctions trois ans, sans mettre à mon actif aucun important travail, vu l'insuffisance des allocations. Ma santé m'a alors obligé à résigner cet emploi et, en face d'une liberté intermittente, je suis allé chez un orfèvre pour m'initier à la pratique de son art. J'ai fait venir un ciseleur pour me donner des leçons et, pendant plusieurs années, j'ai fait des travaux chimiques relatifs à la préparation des émaux. Une fois au courant de la technique des arts du métal, j'ai cherché à utiliser ces connaissances et j'ai conçu la première idée de mon *Glossaire,* laquelle remonte à 25 ans environ.

« De 1840 à 1880, j'ai dessiné un peu partout des monuments du Moyen Age.

« Vers 1844, j'ai collaboré aux *Annales archéologiques* de Didron, en y publiant une série d'articles avec planches sur les vêtements sacerdotaux. Vers 1845 ou 46, j'ai également publié quelques articles dans l'*Encyclopédie nouvelle;* le plus important est l'*Art byzantin.*

« Depuis que je m'occupe de mon *Glossaire,* je n'ai avec intention publié absolument rien que quelques dessins dans le *Moyen Age et la Renaissance.*

« Les matériaux du *Glossaire* sont, comme vous l'avez vu, pris un peu partout; mais la source la plus abondante d'information a été pour moi la longue série des *Comptes de l'argenterie* conservée aux Archives et que j'ai dépouillée entièrement. J'ai trouvé au département des manuscrits de la Bibliothèque un certain nombre d'autres comptes et des inventaires que je crois avoir *tous lus.*

« Je dois à l'obligeance de l'abbé Dehaisnes, archiviste honoraire de Lille, la communication du dépouillement des archives de Douai; un travail analogue pour celles du Pas-de-Calais m'a été communiqué par l'ancien archiviste, J. M. Richard, que je cite souvent.

« J'ai un peu fureté dans d'autres dépôts, Lille, Limoges, la Rochelle, mais accidentellement.

« L'origine de ma collection est fort ancienne; elle remonte à 1845 environ. Pendant les travaux de dragage de la Seine, j'ai acheté à Forgeais beaucoup d'objets de toute sorte et surtout des plombs historiés. J'ai recueilli à sa mort ce qu'il y avait de plus intéressant dans ses séries, en dehors de celle qui est à Cluny et d'une autre achetée par la Ville et détruite dans les incendies de la Commune.

« J'ai également recueilli presque tous les débris intéressants de bronze qu'avait amassés Mme Fèvre de Mâcon. Le surplus est entré chez moi pièce à pièce à des dates correspondant aux notes du *Glossaire* et avec l'idée qu'il y trouverait sa place. »

Organisée spécialement en vue du *Glossaire,* la collection avait un caractère très personnel. L'amateur cherchait de préférence la menue curiosité pourvu qu'elle eût un sens historique, le fragment, le débris significatif, le renseignement, la note; il s'accommodait des miettes, laissant aux grands seigneurs la table luxueuse et les régals de prince. Commencée sans tapage et continuée sans relâche, la collection ne tarda pas à se faire une place exceptionnelle dans la curiosité parisienne.

A ce premier bagage, l'intrépide chercheur joignait un recueil incomparable de plus de deux mille dessins et de trente mille textes.

Le moment était venu de mettre au jour cette provision de matériaux et d'en faire profiter le public. Dans la pensée du savant archéologue, son *Glossaire* devait être un répertoire alphabétique de documents et de monuments originaux, une sorte de Du Cange illustré. Donner au public un dictionnaire où chaque article présenterait à la fois l'image du monument et les textes contemporains, images et textes s'expliquant et se prouvant l'un par l'autre; ajouter un commentaire sobre, substantiel, ne disant que juste le nécessaire; en un mot, disparaître autant que possible pour laisser le passé lui-même raconter son histoire; tel était le programme arrêté depuis de longues années; il s'agissait de le mettre en œuvre.

Mais une publication de cette envergure exigeait une mise de fonds assez con

sidérable. L'auteur était un nouveau-venu, étranger aux questions de librairie; il eut quelque peine à trouver un éditeur. Enfin, après de longues recherches et des négociations laborieuses, le premier fascicule du *Glossaire* parut (1882).

Du premier coup, le public intelligent, l'historien, l'archéologue, l'amateur, l'artiste, chacun comprit qu'il avait affaire à un maître. Cette érudition saine, généreuse, maîtresse d'elle-même, s'appuyant d'une part sur des textes abondants puisés aux sources les plus sûres, de l'autre sur les dessins mêmes de l'auteur recueillis dans sa propre collection ou dans les collections les plus autorisées, s'imposait avec un accent de sincérité irrésistible. Du jour au lendemain, l'inconnu de la veille devenait célèbre ; son livre prenait le premier rang parmi les classiques de l'archéologie.

Victor Gay est l'homme fort de Quintilien, *homo unius libri*, l'homme d'un seul livre. Architecte nourri à la grande école de Lassus et de Viollet-le-Duc, érudit dépouillant les vieux textes des archives et des bibliothèques, amateur recueillant jour par jour les monuments témoins du passé, orfèvre-émailleur rompu à toutes les difficultés du métier, dessinateur d'une précision peu commune, il a mis ces facultés diverses au service exclusif de son *Glossaire* Quel monument homogène et solide ne devait pas produire cette communauté d'efforts dirigés vers un seul but, par une volonté tenace et patiente!

Je m'étais chargé de revoir les épreuves, de donner ce qu'il appelait *le coup de brosse*. Gay n'avait pas l'habitude d'écrire pour le public, surtout pour le public d'un dictionnaire, qui lit rapidement et n'aime que les commentaires brefs, clairs et précis. Chez lui, l'érudition débordante enveloppait souvent la pensée; il fallait élaguer, pratiquer des jours, dégager la doctrine sans la dénaturer. Tâche périlleuse, car, malgré tous ses ménagements, le *brosseur littéraire* ne pouvait s'empêcher à l'occasion d'empiéter sur les plates-bandes du savant. Mais, si ce dernier défendait son opinion de pied ferme, son siège n'était jamais fait; il acceptait volontiers la controverse, et l'encourageait au besoin avec une indulgence qui désarmait tous mes scrupules. « Jusqu'au jour néfaste, m'écrivait-il, où pour le malheur du public et le mien, vous crierez merci, je vous enverrai des épreuves au risque d'abuser de votre obligeance dont je me trouve si réconforté. » L'année suivante, à propos d'une de ses notices que j'avais remaniée, il m'écrivait encore : « Non content de me corriger, vous me refaites des articles. Je n'aurais pas osé vous demander un travail qui frise la collaboration; mais, puisque vous me l'offrez, je suis très heureux d'en recueillir le profit. » Si je me permets de citer ces lignes, c'est qu'elles montrent quel était l'homme, le savant et l'ami. En dehors d'un petit cercle, très étroit, Gay était peu connu. Habitué à marcher droit devant lui, il s'orientait malaisément sur ce terrain mouvant de la curiosité parisienne où son titre et ses goûts de collectionneur l'avaient entraîné un peu malgré lui. Sa santé toujours incertaine, ses recherches de bénédictin, une certaine timidité naturelle, l'éloignaient du monde; il était *nourri parmi les morts*, comme dit un ancien, *et s'effarouchait facilement du bruit des vivants*. Il se livrait peu et ne se laissait pas pénétrer tout d'abord; mais, une fois la porte ouverte, il se donnait loyalement et sans réserve.

Depuis longtemps, il sentait les atteintes du mal qui devait l'emporter un jour. En 1881, à la suite d'une première crise, il avait dû suspendre son travail; bientôt les crises se succédèrent, amenant des interruptions nouvelles. Mais l'infatigable

travailleur utilisait les moindres quarts d'heure de grâce. Miné par la fièvre, il s'acharnait à son livre; il lui avait donné toute son âme, toute sa conscience, toute sa vie; après quarante ans de labeur, il touchait enfin le but, les quatre premières livraisons du *Glossaire* avaient paru : « J'userai, me disait-il, mes dernières forces à son achèvement. » Hélas! ces forces, ruinées par le travail et la souffrance s'émiettaient avec une effrayante rapidité. Retiré à la Barde [1], sans espoir de pouvoir rentrer à Paris, il eut encore l'énergie de terminer la cinquième livraison, c'est-à-dire à peu près la moitié du *Glossaire*. Il m'écrivait alors : « Je vis au jour le jour et bien tristement; voilà près de trois semaines que je n'ai pas écrit une seule ligne... Les heures de souffrance sont bien longues pour moi et celles que je puis consacrer au travail de plus en plus courtes. » Car il a voulu travailler jusqu'à la fin. Dans son lit qu'il ne devait plus quitter, il rédigeait ses notices, corrigeait les épreuves et, quand sa main fut impuissante à tenir la plume, il dictait à sa fille ses dernières pages de copie.

C'est ainsi qu'il est mort le 12 décembre dernier, l'œil et l'esprit ouverts, sans la consolation suprême de compléter son œuvre et d'achever sa gloire, mais calme et résigné, avec la conscience de l'honnête homme et la foi sereine du chrétien.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Dordogne.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LA ROYAL ACADEMY



UOIQUE l'Exposition d'hiver de Burlington House soit cette fois beaucoup plus restreinte que celles de la plupart des années précédentes, et que certaines Écoles, qui ont brillé dans ces mêmes salles d'un suprême éclat — notamment celles de l'Italie et des Flandres au xve siècle, — fassent par exception complètement défaut, nous serions mal venus à nous plaindre. Les collections célèbres de sir Richard Wallace, du duc de Wellington, de lord Wantage (qui a hérité de la belle collection de lord Overstone) ont fourni, entre autres, des joyaux de premier ordre; tandis que nous saluons avec un nouveau plaisir certains chefs-d'œuvre qui ont déjà figuré à l'Academy, et, au premier rang, l'*Enlèvement d'Europe,* du Titien, prêté par lord Darnley, et le grand *Moulin*, de Rembrandt, célèbre paysage de la collection de lord Lansdowne. Toutefois, cette réapparition d'œuvres marquantes, déjà exposées précédemment, pourrait éveiller quelque inquiétude.

Faut-il croire qu'enfin tous les trésors si justement vantés des châteaux anglais et des collections de la capitale — illimités, disait-on, et capables de nous fournir encore de fécondes sources d'études — ont défilé devant nos yeux? Non, fort heureusement. Rien, en effet, de l'étonnante collection de Bridgwater House n'a encore paru chez les académiciens; Castle Howard contient bien des merveilles qui n'ont point affronté le grand jour à Burlington House; le duc de Northumberland n'a pas voulu, jusqu'à présent, se dessaisir de son célèbre tableau de Jean Bellin et de son Titien : les *Dieux sur la terre;* Hardwicke, Chatsworth, Wilton, et bien d'autres châteaux, sans parler de Windsor et de Buckingham Palace, renferment encore parmi leurs trésors mainte œuvre de haut prix, plus que digne de prendre place à l'Academy.

L'Exposition de cette année a, en tout cas, un intérêt spécial et tout nouveau qui suffira pour la distinguer de ses devancières. Les organisateurs choisis par les académiciens ont eu l'heureuse inspiration de grouper sur les parois de la salle dite « des aquarelles » toute une série de sculptures en bronze, marbre et pierre, en stuc et en faïence, appartenant aux Écoles italiennes des xve et xvie siècles.

Les vitrines qui ont été installées dans cette même salle sont remplies de petits bronzes, de médailles et de plaquettes choisies dans la célèbre collection de M. Drury-Fortnum, et dans celles, à peine moins connues, de MM. Salting, J.-C. Robinson, Heseltine, Alfred Morrison et autres.

Toutes ces sculptures, tous ces objets divers, quoique d'une valeur fort inégale, et mêlés, il faut en convenir, de nombreuses copies anciennes et modernes, émanant des ateliers florentins, et de spécimens d'une authenticité plus que douteuse, ne laissent cependant pas de mériter un examen attentif.

Les tableaux des Écoles italiennes sont en petit nombre et ne nous retiendront pas longtemps. La seule toile de premier ordre est l'*Enlèvement d'Europe* déjà citée, du Titien, précieux trésor appartenant à lord Darnley, qui aurait acquis de nouveaux droits à notre reconnaissance s'il nous avait montré encore une fois son célèbre portrait de l'*Arioste*, du même maître. L'*Enlèvement d'Europe* est une œuvre importante et caractéristique de la vieillesse — mais de la verte vieillesse — du Titien; malgré une maîtrise incomparable, la touche est plus lâche et l'accent moins énergique que dans les grands chefs-d'œuvre de la période moyenne. Par contre, le Titien a rarement déployé plus heureusement et dans une mesure plus juste les richesses de sa palette; rarement il a peint un fond plus délicieux que cette mer d'azur et cette côte sinueuse et fuyante qui encadre si bien le groupe du taureau divin enlevant la belle Europe, mollement soumise et triomphante. Cependant, ce corps de femme souple et voluptueux, a dans ses lignes et dans son rendu quelque chose d'un peu vulgaire qui jure avec le sujet et avec l'encadrement merveilleux de ce poétique paysage. Le vieux maître se laissant aller, dans la seconde moitié de sa carrière, à toutes les délices d'une existence luxueuse, a perdu une partie de cette puissance d'imagination à laquelle nous devons cette perle de sa jeunesse, l'*Amour sacré et l'Amour profane*, de la galerie Borghèse, et des chefs-d'œuvre de sa maturité tels que la *Vénus du Pardo* et notre *Bacchus et Ariane*.

Un autre tableau vénitien qui mérite d'être signalé est la *Madone avec l'Enfant*, envoyé par lady Lindsay, attribué — nous ne saurions trop dire pourquoi — à Giorgione. C'est une toile qui, sans être de premier ordre, offre un attrait particulier par le problème technique qui y est posé et même, on peut le dire, résolu. La Madone, toute vêtue d'azur et portant sur ses genoux l'Enfant nu, est profilée contre un paysage et un ciel dont les tons prédominants sont des variantes de cette même couleur. C'est une véritable « symphonie en bleu », que le peintre a su rendre agréable en se servant du contraste que lui fournissaient les chairs — dont il a avec intention exagéré les tons roux et rosés — et le nimbe, ou plutôt la lumière orange, dont il a entouré la tête de la Vierge.

Un Portrait d'homme — vu absolument de face et portant de longs cheveux châtains — appartient à la Galerie Nationale d'Irlande, et porte l'attribution : « École de Leonardo da Vinci ». Ce n'est qu'une œuvre d'ordre inférieur appartenant à l'École vénitienne, et se rapprochant assez de la dernière manière de Marco Basaïti.

Pour trouver une autre œuvre d'origine italienne qui mérite la peine d'être décrite il faut faire un saut énorme. Celle à laquelle je fais illusion est une *Vue de Dresde*, à lord Normanton, peinte par le neveu de Canaletto, Bernardo Belotto; l'exécution en même temps large et très précise de cette toile en fait quelque chose comme un chef-d'œuvre du genre, digne de rivaliser avec les beaux tableaux hollandais du XVIIe siècle.

L'Espagne est cette année plus dignement représentée que l'Italie. Passons d'abord sur un soi-disant Luis de Moralès (!) qui me paraît n'être autre chose qu'une imitation flamande de la manière suave de l'École de Léonard. Mais voici un merveilleux chef-d'œuvre qu'il n'est point nécessaire de décrire en détail : c'est la *Femme à l'éventail*, de Vélasquez, appartenant à sir Richard Wallace. Cette jeune Espagnole aux yeux noirs énormes, au regard passionné, et en même temps défiant et presque cruel, est, si nous devons la juger d'après sa mise modeste, une simple bourgeoise plutôt qu'une dame de la cour. Jamais on n'a réussi à rendre avec une plus merveilleuse intensité le sentiment de la vie, à indiquer avec une vérité plus surprenante la pensée animant un corps humain, les élans d'une nature ardente contenus sous les apparencees trompeuses d'un calme extérieur. Ce portrait est véritablement une exception dans l'œuvre du peintre de la cour de Philippe IV; car bien rarement il lui a été permis de peindre les femmes, comme il peignait les hommes, en montrant librement leur véritable caractère. Empesées dans leur terrible costume de cour elles perdaient souvent une grande partie de leur personnalité et étalaient seulement une laideur que la suprême puissance du peintre ne savait pas toujours rendre intéressante. L'exécution sobre autant qu'extraordinairement vigoureuse de ce portrait paraît prouver qu'il appartient à la seconde plutôt qu'à la dernière manière du maître. Il a malheureusement subi des retouches, les chairs de la poitrine ayant été en grande partie repeintes. Un autre Vélasquez d'exécution admirable est le *Don Balthazar Carlos,* à M. S.-H. Fraser, portrait du jeune prince des Asturies, debout dans un paysage fièrement et sommairement brossé, dans lequel prédominent les tons gris et vert glauque.

Sir R. Wallace a envoyé aussi un *Mariage de la Vierge* par Murillo, et lord Wantage une *Vierge* avec l'Enfant qui est un très beau spécimen de la manière naturaliste du même peintre.

Une des parois de la salle principale est presque couverte par une grande machine attribuée à Rubens et Jordaens, l'*Apothéose du duc de Buckingham,* à lord Jersey. L'on croit y retrouver en effet la main de Jordaens dans les figures magistralement brossées de Neptune et Amphitrite; mais le reste est inférieur, quoique d'une belle couleur décorative; et je me refuse à y reconnaître la main du grand maître d'Anvers. Cette immense toile a été en toute probabilité peinte dans l'atelier de Rubens d'après une esquisse faite par le maître à Paris, où il fit connaissance avec le duc en 1625. Un petit panneau de tout point exquis, et celui-là bien certainement du grand peintre lui-même, représente simplement un groupe de six bambins nus portant une guirlande de fleurs et de fruits.

Trois merveilleux échantillons de l'art de Van Dyck, à l'époque où il était près d'atteindre à son apogée, viennent heureusement compléter le vaste ensemble de ses œuvres que nous avons vu l'année dernière à la Grosvenor Gallery. Ce sont d'abord les célèbres portraits en pied de *Philippe le Roy* et de *Madame le Roy*, provenant de Manchester House. Il serait impossible de citer deux œuvres plus accomplies de la seconde manière flamande du maître — celle qui se développa à la suite de son séjour prolongé en Italie. Peu d'années après il a dû peindre le portrait, qu'envoie à l'Académie M. W.-R. Gladstone, de son docte et excentrique protecteur, l'élégant sir Kenelm Digby. Aucun des portraits qu'en fit Van Dyck n'égale celui-ci, qui le montre debout, vêtu d'un grand manteau sombre et contemplant un énorme tournesol, emblème, dit-on, de la faveur royale. La charmante

tête, et la main droite, de belle forme, mais fort grande et musculeuse, et ainsi en contraste tranché avec le type préféré du maître, sont modelées et peintes avec un relief et une vigueur tout à fait exceptionnels. La reine a envoyé de Buckingham Palace une esquisse montrant trois études différentes d'un cavalier à cheval, la bête n'étant pas la même dans les trois groupes; cette esquisse est censée offrir les projets préliminaires du grand portrait équestre de François de Moncade qui est au Louvre.

L'École flamande est en outre représentée par de nombreux Teniers le Jeune, par le beau groupe de Gonzalès Coques, appartenant à sir Richard Wallace, par un Brauwer inférieur, portant la date 1635 (à M. James), et par une vigoureuse nature morte de Jean Fyt.

A la tête des Hollandais brille encore une fois Rembrandt, représenté, je l'ai déjà dit, par le fameux *Moulin* qui peut être tenu pour le plus admirable de ses paysages peints — et par un Portrait de vieille femme, à lord Wantage, portant la date 1660, qui est un superbe échantillon de sa dernière manière, où l'on retrouve ses ombres teintées d'or dans leur profondeur, sa touche magique et un peu flottante dans les contours de vigueur. M. Humphry Ward envoie un beau *Portrait de jeune calviniste* finement caractérisé, et modelé en ces tons verdâtres qu'affectionnait Rembrandt dans sa première période. Mais le tableau est muni d'une signature et de la date 1646; et cette date a, dit-on, reparu pendant un nettoyage sous une autre date fausse. Or, à cette époque, c'est-à-dire quatre ans après la *Ronde de nuit*, deux ans après la *Femme adultère*, Rembrandt avait depuis longtemps abandonné ces tons froids, cette manière relativement serrée et timide, des premières années. Faut-il — ne tenant plus compte de la signature — attribuer le portrait en question à la première manière du maître; ou faut-il le laisser à un de ses élèves ou imitateurs? Je penche pour cette dernière solution, mais je ne saurais pour le moment trouver le nom de celui auquel on pourrait avec certitude donner ce portrait. Le problème mérite d'être étudié, car l'œuvre est d'un mérite incontestable.

Rarement, en Angleterre, ou les Frans Hals ne sont pas souvent de la première qualité, on a l'occasion d'en voir deux aussi magnifiques que le fameux *Cavalier* de sir R. Wallace (portant la date 1624) et le superbe *Portrait d'un bourgeois* envoyé par M. Gibbs, et daté 1639. La tête du jeune cavalier, d'un type jovial mais empreinte cependant d'une certaine fierté de race, est peinte avec une subtilité de procédés inusitée chez le maître de Haarlem, mais qui s'allie toutefois à une incomparable vigueur d'expression. La manière habituelle de Hals se révèle dans le rendu des cheveux, et des magnifiques dentelles et broderies qui ornent le costume du seigneur hollandais. Moins attrayant, mais peut-être plus étonnant encore de fermeté et de maîtrise est le portrait déjà cité qu'envoie M. Gibbs. Ce bourgeois, à mine hardie et légèrement renfrognée, est debout et de face, dans un costume complètement noir, tenant à la main une longue paire de gants en peau de daim, dont le rendu est peut-être ce qu'il y a de plus étonnant dans cette peinture énergique.

Après ces Hals on peut encore regarder avec plaisir deux toiles qui sont de grandes raretés : les portraits, peints par Johannes Verspronck, et munis de signatures authentiques, du peintre Thomas Wyck et de son épouse. Voici évidemment un imitateur déclaré du grand chef d'école de Haarlem, — avec moins de crânerie, plus de dureté encore dans l'ombre, et une précision plus compassée dans le dessin et le modelé des têtes — mais un imitateur qui est aussi un artiste d'une

grande valeur, sachant voir par ses propres yeux et apprécier avec une profonde justesse la personnalité de ses modèles.

Après les œuvres de Rembrandt il aurait fallu parler de celles de ses imitateurs, Bol, Eckhout, el Nicolas Maas, qui sont tous représentés à Burlington House. Je signalerai surtout, entre les œuvres de ce dernier, un remarquable *Intérieur*. C'est toujours la petite figure de femme, que nous connaissons tous, descendant cette fois un escalier, et comme aux aguets; mais la qualité des lumières diverses est admirablement rendue. Cette toile appartient au duc de Wellington. Voici, cependant le luminariste entre tous, Pieter de Hooch, représenté par un de ses principaux chefs-d'œuvre : c'est le fameux *Concert*, provenant également de Apsey House. Ce tableau représente un somptueux appartement peuplé d'élégants cavaliers et de femmes richement parées, mais d'un rang douteux, devisant, jouant, dansant, faisant de la musique en groupes séparés, reliés cependant entre eux par les jeux de la lumière. On a tiré sur les hautes fenêtres, à l'exception d'une seule, de grands rideaux de damas cramoisi, à travers lequels se tamise la lumière affaiblie et teintée de rouge; la pièce reste ainsi dans un demi-jour, avec des coins d'ombre lumineuse. Il est évident que le peintre s'est posé avec intention le problème le plus difficile qu'il pût trouver pour donner carrière à sa virtuosité. Par une observation subtile, par une merveilleuse entente des valeurs, il a réussi à vaincre toutes les difficultés qu'un autre que lui aurait jugées insurmontables; mais nous jouirions davantage du tour de force qui nous éblouit, si nous ne voyions trop clairement que le sujet du tableau n'a pour le peintre d'autre intérêt que celui de servir de prétexte à une surprenante étude de lumière.

Nous ne pouvons, hélas! que signaler en passant un des plus admirables chefs-d'œuvre de Claude Lorrain : le *Château enchanté*, dont lord Wantage est l'heureux possesseur. La Reine envoie de Buckingham Palace un autre Claude de bonne qualité : l'*Enlèvement d'Europe*. Il ne faudrait pas non plus passer sous silence un joli portrait de l'école de François Clouet, dénommé à tort *Isabelle de Portugal* et rappelant de loin l'*Elisabeth d'Autriche*, du Louvre.

L'Academy nous présente comme d'habitude une collection suffisamment complète des peintres de l'École anglaise du XVIIIe siècle et des commencements du XIXe, — collection, qui ne peut cependant rivaliser avec l'admirable série d'œuvres des mêmes époques que sir Coutts Lindsay a cette année réussi à réunir à la Grosvenor Gallery, et sur laquelle j'espère pouvoir revenir dans une prochaine correspondance. Voici cependant le grand groupe de portraits de la *Famille Marlborough* — seul reste, ou à peu près, de la fameuse galerie de Blenheim — dans lequel sir Joshua Reynolds a essayé de rivaliser avec Van Dyck. Certaines têtes, surtout celles des délicieux enfants dont le groupe tient le premier plan, sont de la meilleure manière du maître; la couleur d'ensemble a dû être autrefois fort belle, mais pas plus que son grand devancier dans le fameux portrait de famille de Wilton, Reynolds n'a réussi à rendre vraisemblable cet assemblage de personnages voulant assez maladroitement faire croire au spectateur qu'ils ne posent pas pour leur portrait. Combien je préfère à ces minauderies qui ne trompent personne la simplicité un peu raide que mettaient les grands Hollandais dans leurs portraits composés, dont les personnages paraissent si fiers d'être là et de poser pour les contemporains et pour la postérité! Un autre grand portrait de Reynolds, le *Docteur Ash*, œuvre d'un intérêt médiocre pour le caractère,

est surtout remarquable par la belle conservation des rouges éclatants qui sont la note principale de la tonalité.

Les grands portraits en pied qui représentent ici l'art de Gainsborough ne le montrent pas sous son aspect le plus attrayant : presque seul un portrait en buste de *M*[rs]. *Henry Fane* éveille un souvenir de la grâce exquise, du sentiment de vie, qui distinguent le grand portraitiste.

Romney n'est pas mieux partagé, quoique lui aussi soit représenté par de nombreuses toiles. Je ne signalerai qu'un élégant portrait du *Comte de Westmoreland*, jeune seigneur apparemment fort conscient de son rang et de sa tournure distinguée. Ce portrait pourrait prendre place à côté du *Colonel Saint-Léger*, de Gainsborough, à Hampton Court, quoique la couleur en soit terne et opaque à côté de celle de son admirable émule. Il ne faudrait pas passer sous le silence un spécimen caractéristique de la manière de l'éminent peintre écossais sir Henry Ræburn : le portrait en pied de *Lady Ræburn*. L'art, dont voici un admirable exemplaire, n'est pas précisément fait pour réjouir les yeux, mais il s'impose par sa simplicité, sa franche vigueur, et ce caractère pénétrant d'individualité qu'aucun des grands portraitistes de l'époque n'a réalisé à un plus haut degré.

Parmi plusieurs remarquables paysages, appartenant tous à la seconde manière de Turner, je ferai mention de *Linlithgow*, d'*Ivy Bridge*, et surtout d'un poétique et harmonieux *Soir* prêté par Lord Beconfield. Ce n'est qu'une fin de coucher de soleil illuminant de ses rayons expirants un parc richement boisé et, au premier plan, un étang à moitié voilé déjà par l'obscurité; cependant le peintre a su, par la magie de la lumière et du clair-obscur, imprégner cette scène d'un délicieux sentiment de tristesse poétique bien différent de celui des tragiques visions qu'il fait surgir de ses étranges paysages de la troisième manière. L'exposition contient aussi d'intéressantes toiles de Constable, George Morland, Collins, Crome, James Stark, sir A.-W. Callcott et autres.

L'espace me manque pour signaler en détail le contenu si varié de la salle des sculptures, à laquelle j'ai déjà fait allusion. Il serait d'ailleurs fastidieux d'énumérer ici les nombreuses copies, les œuvres de second ordre, et les pièces absolument fausses qu'on retrouve côte à côte avec maint joyau du xv[e] et du xvi[e] siècle. Je crois mieux faire en parlant des objets d'une valeur incontestable que renferme l'exposition. La place d'honneur est occupée de droit par le célèbre *Tondo*, inachevé, de Michel-Ange; la *Vierge avec l'Enfant et le petit saint Jean*, l'une des perles de la collection privée de la Royal Academy. Sir J.-C. Robinson attribue témérairement au même grand maître une statuette en terre cuite peinte représentant le *Christ mort*, couché et entièrement nu. Nous ne savons quelles raisons peut avoir l'éminent critique pour soutenir la justesse de cette attribution. Cette étude, fort soigneusement modelée, mais ne révélant, selon moi, ni la grandeur de style ni l'ampleur d'exécution du grand Florentin, me paraît tout au plus digne d'un de ses bons imitateurs. Nous connaissons de lui les cires du Musée de Kensington, et les modèles de la Casa Buonarroti; mais nulle part, que je sache, on n'a trace d'une terre cuite de petites dimensions ainsi terminée, *ad unguem*, de sa propre main. Le même collectionneur attribue à Donatello, sans raison évidente, une petite statuette en plomb représentant *Lucrèce se donnant la mort*; et au même maître une exquise petite tête de saint Jean, ayant, à mon avis, plutôt le caractère de Mino da Fiesole. Le joyau de sa collection, ou plutôt de la partie que nous en

voyons ici, est un exquis médaillon en terre cuite, la *Vierge avec l'Enfant entourée d'anges*, attribuée par lui à Lorenzo Ghiberti. Lord Weymss envoie, entre autres objets de valeur diverse, son fameux bas-relief, en *pietra serena*, le buste de *Sainte Cécile*, attribué, avec l'assentiment de beaucoup d'éminents connaisseurs, à Donatello. J'ose à peine suggérer — sans vouloir absolument nier la justesse de l'attribution — que je n'y sens point le feu intérieur qui émane des meilleures œuvres du fougueux maître, et que la technique raffinée du relief a certains rapports avec celle de Desiderio da Settignano. Un vrai et un charmant Mino da Fiesole est le relief en marbre blanc, la *Vierge avec l'Enfant*, *entourée d'anges*, envoyé par M. Gambier Parry. Il rappelle en petit le style du grand ciborium de l'église de Santa-Maria in Trastevere, à Rome; tous les deux, du reste, portent l'incription : « Opus Mini ». M. Drury-Fortnum envoie — outre ses admirables petits bronzes auxquels je ne pourrai ici même faire d'allusion — un superbe et incontestable relief en terre cuite émaillée, par Andrea della Robbia, un très beau « rond » attribué à Niccolò Baroncelli, un relief en *pietra serena* de Desiderio de Settignano, et le buste, ou plutôt la maquette en terre cuite, de Laurent le Magnifique, attribué avec vraisemblance à A. Pollajuolo, et censé avoir été modelé sur les traits mêmes du prince, immédiatement après sa mort. Entre les nombreuses collections de médailles, la mieux choisie est incontestablement celle de M. Salting, dont quelques spécimens rivalisent de beauté et de rareté avec ceux de M. Gustave Dreyfus. J'ai remarqué surtout dans sa vitrine un magnifique exemplaire du *Lodovico Gonzaga* de Pisano; le *Costanzo* et *Alessandro Sforza* de Gianfrancesco Enzola de Parme; l'*Andrea Barbazza* de Sperandio, et surtout la médaille presque, sinon absolument unique, de *Victor Pavonius*, attribuée à Antonio Marescotti de Ferrare. Les collectionneurs se rappelleront que cette pièce, non moins belle que rare, provient de la collection Bale, dont elle fut un des principaux ornements.

CLAUDE PHILLIPS.



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE ET D'ART [1]

Éditée par A. Laurens (Librairie Renouard).



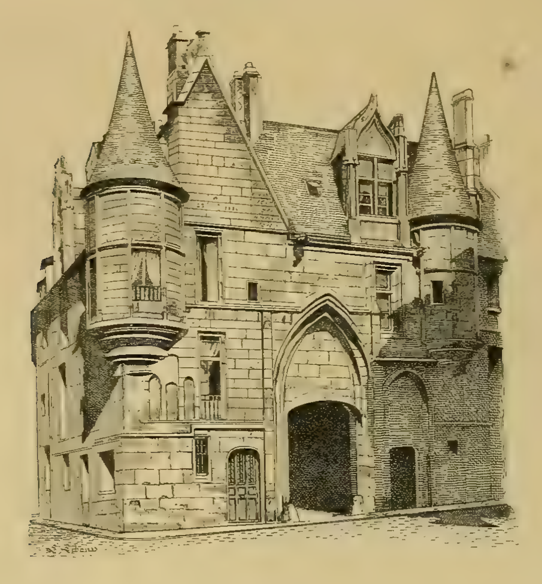
Les Bibliothèques d'enseignement sont à la mode : il faut entendre, par cette nouvelle acception donnée au mot bibliothèque, le groupement raisonné d'un certain nombre de monographies sur des sujets ayant entre eux un lien de parenté ou tout au moins de voisinage.

En tout ce qui touche à l'art, ce groupement est absolument légitime, car l'art est un, qu'on l'envisage dans ses conceptions les plus élevées ou dans ses manifestations les plus humbles; la division en arts majeurs et arts mineurs inventée pour complaire à ceux qui portent officiellement le titre d'artistes, n'ébranle en rien ce principe de l'unité; elle le confirme, au contraire. Le public est aujourd'hui insensible à ces distinctions de rhétorique ; il proclame artiste l'ouvrier modeste qui met de l'art dans son œuvre, aussi bien que le peintre, le sculpteur et l'architecte, et, par contre-coup, il témoigne une faveur marquée à tous les ouvrages réellement instructifs qui lui font parcourir d'une manière attrayante le vaste domaine de l'art.

Au nombre de ces ouvrages nous comprenons la nouvelle Bibliothèque que vient de créer la librairie Renouard. Cette maison était d'ailleurs spécialement outillée pour mener à bien des publications de ce genre. Elle dispose d'un riche fonds d'illustrations, qu'elle n'hésite pas à agrandir tous les jours, et, ce qui vaut

1. 6 volumes in. 8° Écu. Prix de chaque volume broché : 3 fr. 50.

mieux, elle possède des matériaux excellents de littérature artistique accumulés chez elle par Charles Blanc, le plus séduisant et incontestablement le plus écouté des historiens et des critiques d'art. Nul n'a mieux compris que lui, ni surtout mieux défini la question du beau, au point de vue de sa raison d'être, de son utilité générale et du charme qu'il répand sur toutes choses. Il est à juste titre l'écrivain favori de toutes les personnes qui ne faisant pas de l'art une étude spéciale par goût ou par carrière, veulent seulement lui devoir un des principaux agréments de la vie : C'est, en un mot, un incomparable vulgarisateur.



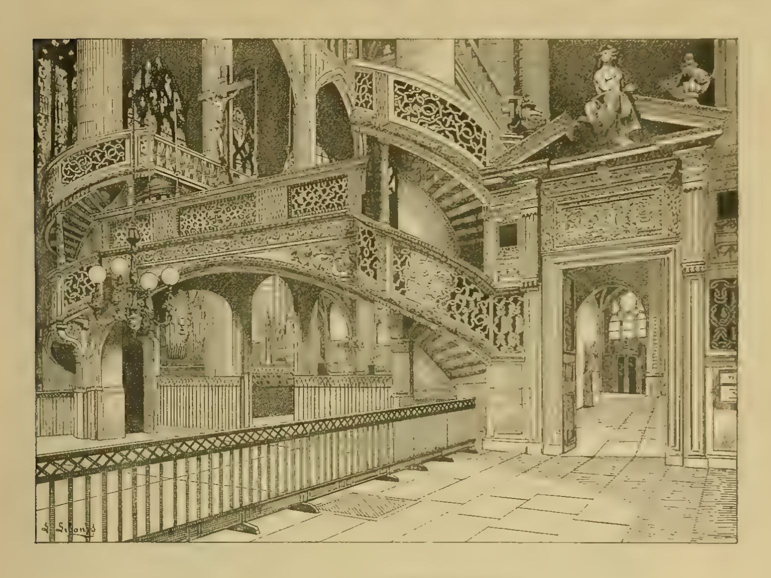
HOTEL DE SENS.

(Gravure extraite des *Monuments de Paris.*)

Nous n'avons pas à insister sur le mérite des deux volumes : la *Peinture* et l'*Art dans la parure et dans le vêtement*, extraits tous deux des grammaires spéciales publiées par la librairie Renouard. Les lecteurs de la *Gazette* ont eu la primeur de ces pages merveilleuses de style et de clarté ; elles comptent parmi les meilleurs écrits de notre éminent et regretté collaborateur. On n'a eu qu'à les détacher de l'œuvre de Charles Blanc ; les deux premiers volumes de la Bibliothèque se trouvèrent faits à point, et j'ajouterai, sans craindre de blesser les autres écrivains, que ces volumes resteront les meilleurs de la collection.

La tâche de M. Ch. de Champeaux était particulièrement difficile; étudier, *les Monuments de Paris* depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours, raconter leur genèse, leurs transformations, préciser le style et apprécier leur valeur esthétique, tout cela en moins de 300 pages, tel a été le travail imposé à l'écrivain. Les

lecteurs rendront justice à l'érudition dont il a fait preuve et à la conscience remarquable qui l'a porté à ne rien omettre d'essentiel. Parlant des monuments du passé, M. de Champeaux fait preuve d'une entière liberté de critique, mais quand il s'agit des œuvres de l'architecture contemporaine, nous le trouvons d'une timidité un peu excessive dans ses appréciations. Sans doute, nous ne pouvons porter un jugement définitif sur des œuvres que nous avons vues naître, il faut laisser ce soin à la postérité qui n'aura ni nos préjugés, ni nos engouements, mais cepen-



JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.

(Gravure des *Monuments de Paris*.)

dant il y a des comparaisons qui s'imposent ; contrairement à l'opinion que paraît avoir l'écrivain, nous ne croyons pas qu'elles soient à l'honneur des architectes contemporains. On leur concédera une « adresse prodigieuse à s'assimiler les leçons du passé » ; quant à admettre avec M. de Champeaux « qu'ils ont acquis des qualités d'originalité qui les rendent les dignes successeurs des artistes dont la France se montre fière », c'est une question sur laquelle tout le monde ne sera peut-être pas d'accord.

M. Spire Blondel, à qui l'on doit déjà plusieurs livres intéressants sur des objets divers rentrant dans la spécialité de notre revue, a fait un volume sur l'*Art pendant la Révolution*. Ce n'est certes pas une période très brillante dans notre histoire, mais elle est fort curieuse à étudier comme époque de transition entre deux mondes absolument divers : d'un côté, une société qui s'écroule dans les falbalas d'une élégance outrée, entourée de peintures et de bibelots dont le goût

d'abord exquis tournait à la manière et au ridicule; de l'autre une génération nouvelle de parvenus grisés de liberté et dont les artistes, par esprit de réaction contre les tendances de l'ancienne école, s'éprennent de l'antiquité et l'accommodent au goût philosophique et emblématique du jour. M. Blondel estime qu'il faut voir dans ce mouvement révolutionnaire de l'art un retour à la nature ; nous l'admet-



LE MUSÉE LENOIR.

(Gravure de l'*Art pendant la Révolution*.)

trons si l'on nous accorde que le chemin choisi pour ce retour n'était pas le plus court. L'art de David a réhabilité l'étude du nu ; c'est là son principal titre aux yeux des partisans du naturalisme. Ce volume est d'ailleurs un des plus intéressants à lire de la collection, précisément peut-être parce que les idées de l'auteur soulèvent la contradiction sur bien des points ; nous ne pouvons, à notre grand regret, nous y arrêter plus longtemps.

M. Paul Marmottan a eu à étudier les *Statues de Paris ;* grosse besogne par le temps qui court; chaque année qui s'écoule voit l'éclosion de nouvelles statues; il n'est pas de jour où l'on ne découvre quelque grand homme méconnu dont la



CH. GOUTZWILLER — MICHELET, SC.

MONUMENT D'HENRI REGNAULT A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

(Gravure des *Statues de Paris.*)

mémoire réclame les honneurs du marbre. Le livre de M. Marmottan touche avec esprit à une des grosses questions du jour : il sera lu avec plaisir.

Enfin, le dernier-né des volumes de la Bibliothèque d'histoire et d'art est dû à la plume de M. Paul Bosq, qui a décrit avec beaucoup de talent, *Versailles et les Trianons,* non pas la nécropole actuelle, mais les splendides palais où s'est déroulée une partie de l'histoire de France : c'est donc une sorte de reconstitution de ce

vaste théâtre en action. On voit le décor, et on assiste à la comédie : double plaisir qui assure le succès du volume.

Pour terminer nous ajouterons que l'intéressante Bibliothèque dont nous venons de dire quelques mots est illustrée avec soin, en grande partie par MM. Goutzwiller et Libonis, dont on connaît depuis longtemps le mérite artistique: on peut en juger d'ailleurs par les spécimens de gravures qui accompagnent cet article.

ALFRED DE LOSTALOT.



LA BELGIQUE, PAR CAMILLE LEMONNIER[1].

Nos voisins de Belgique tiennent M. Camille Lemonnier pour leur plus habile et leur plus brillant littérateur. La France a ratifié ce jugement en le mettant au rang des écrivains étrangers pour qui elle a témoigné le plus de sympathie. Nous sommes heureux de nous associer à cet éloge formulé par un des organes les plus importants de la presse parisienne[2]. Depuis bientôt cinq ans, notre collaborateur s'est voué à la mission d'écrire — pour nous servir de sa propre expression — le portrait de son pays natal. Il l'a fait avec la « tendresse religieuse » d'un fils amoureux de la terre qui l'a vu naître ; il l'a fait aussi avec la verve d'un artiste expert en l'art de peindre et l'enthousiasme d'un homme pénétré de son sujet.

La *Gazette* a déjà signalé, au moment des étrennes, l'apparition de ce bel et important ouvrage. C'est un devoir agréable pour nous d'y revenir plus à loisir, pour indiquer l'esprit dans lequel il a été conçu et pour en résumer le plan à grands traits.

M. Lemonnier a voulu nous faire connaître la Belgique, non seulement dans ses aspects extérieurs, c'est-à-dire dans ses paysages, ses monuments, ses musées, ses œuvres d'art, mais aussi et surtout dans son âme, dans ses mœurs, dans ses coutumes, dans ses diversités de race. Il est résulté de ce point de vue multiple une œuvre vigoureuse et très vivace où l'allure du récit colore les tableaux et les anime en les encadrant dans la vie populaire. On ne pouvait attendre du tempérament tout en dehors et exubérant de l'auteur qu'il prît les choses par le menu. Il synthétise plus qu'il n'analyse ; le cas général l'intéresse plus que le fait particulier. C'est tout profit pour le lecteur. On chercherait en vain dans son ouvrage un inventaire méthodique des richesses d'art de la Belgique ; il s'arrête seulement aux monuments qui lui permettent de caractériser une tendance, un style, une époque. A Anvers, il ne voit que Rubens et sa foisonnante école ; à Bruges et à Gand, il ne veut connaître que les grands créateurs du mouvement flamand, les Van Eyck, Roger Van der Weyden, Memling ; à Bruxelles, c'est à peine s'il entre au Musée.

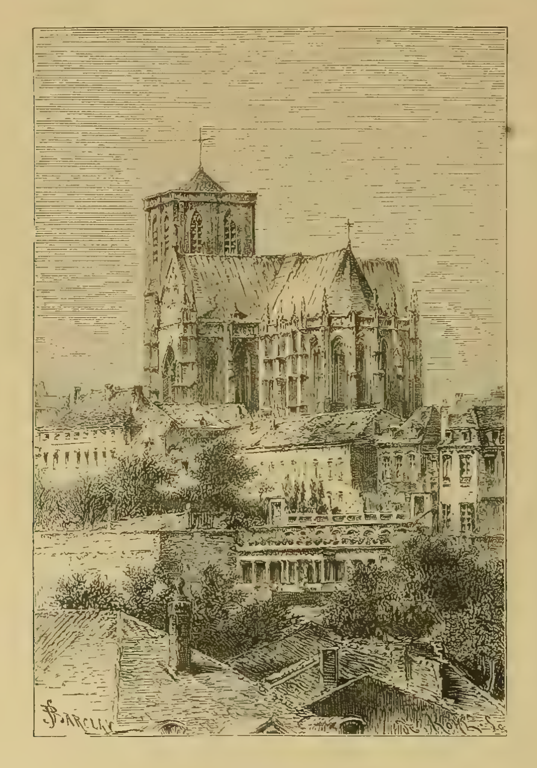
Ce qui le retient, ce qui le touche dans la capitale du pays brabançon, ce sont certains aspects si particuliers de la ville, ce sont les habitudes de la vie, les instincts de la race, certaines originalités de terroir qui lui fournissent matière à d'ingénieux et de plantureux développements : les Ommeganks et les Kermesses, les processions, les cavalcades, les théâtres flamands, les spectacles forains, la

1. Paris, Hachette et Cie, 1 vol. gr. in-4°, de 756 pages, illustré d'une carte en couleurs et de 325 gravures sur bois.

2. *Journal des Débats*, du 20 décembre 1887.

musique des rues, les types caractéristiques, les estaminets; puis le vieux Bruxelles, avec ses maisons de corporations, sa place de l'Hôtel de Ville et le panorama de ses toits.

Ce qu'il nous montre avec complaisance dans la grande ville d'Anvers, c'est la vie du port, l'activité de cet immense entrepôt, ce sont aussi les légendes, les



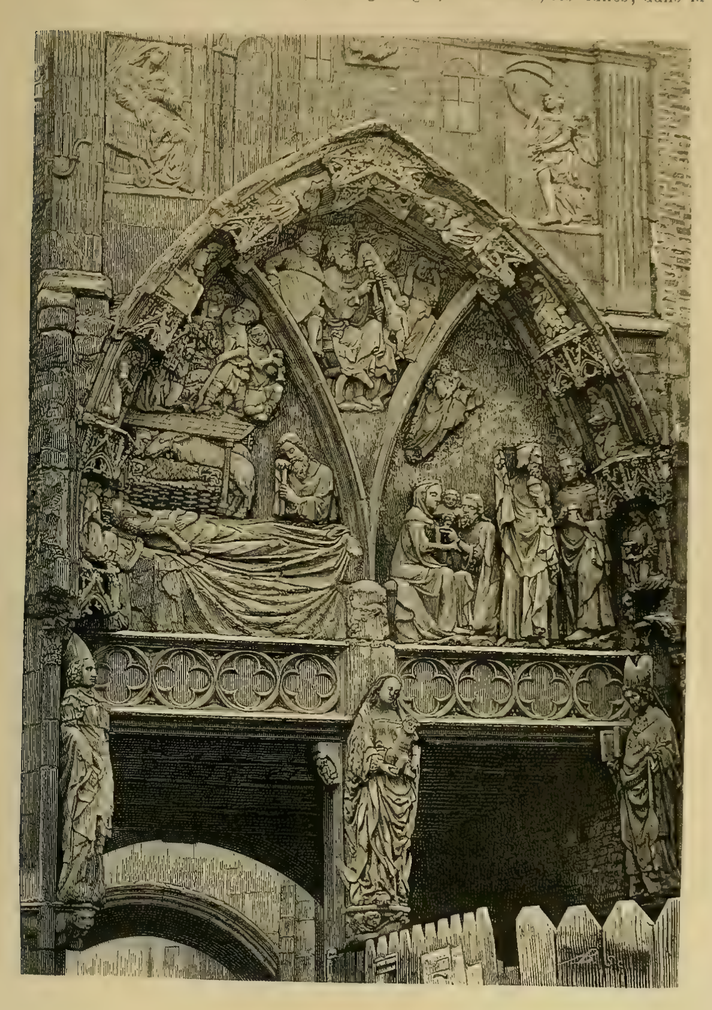
ÉGLISE DE SAINT-MARTIN, A LIÈGE.

(Gravure extraite de *La Belgique*, par M. C. Lemonnier.)

souvenirs, les aspects pittoresques de la vieille cité hispano-flamande dont un vandalisme coupable aura bientôt fait disparaître les derniers vestiges, le *Steen* de l'Inquisition, la Halle des Bouchers, l'Hôtel de Ville, la maison Hanséatique, la maison Hydraulique et toutes ces curieuses demeures des XVIe et XVIIe siècles, la majestueuse cathédrale, le Puits de Quentin Matsys sur le Marché aux Gants, le Musée Plantin, les polders.

Dans la Flandre orientale, ce qui l'intéresse par-dessus tout, c'est la campagne,

ce sont les paysages de l'Escaut, les béguinages, les canaux, les dunes; dans la



PORTAIL DE LA VIERGE, A HUY.

(Gravure extraite de *La Belgique*, par M. C. Lemonnier.)

Flandre occidentale, ce sont les villes mortes, les villes silencieuses et immobiles, où le génie du Moyen Age a laissé des traces si parlantes, c'est Courtrai, c'est

Ypres, c'est Bruges surtout, avec ses monuments anciens, ses aspects poétiques, ses délicieux souvenirs de la vie d'autrefois, avec son Beffroi, son Palais de Justice, son Hôpital Saint-Jean, ses chapelles et ses églises, le Bruges des coins intimes, des solitudes inexplorées, dont la mélancolie s'égaie à intervalles réguliers des légers tintements du carillon.

Toute différente est l'impression qui se dégage des provinces industrielles. Dans le Hainaut, dans le pays borain qui enveloppe les villes de Mons et de Charleroi, M. Lemonnier ne voit plus que la fumée des usines et les lueurs rouges des hauts-fourneaux; il n'entend plus que la respiration haletante des machines et le bruit cadencé des forges; l'attraction du charbonnage le retient; il nous décrit en poète et en philosophe cette lutte obscure de l'homme contre la terre; il nous associe aux souffrances, aux misères et aussi aux joies du mineur. Ce chapitre du livre est écrit de main d'ouvrier; les tableaux y sont pleins de couleur et de relief.

Quel contraste avec la province de Namur! Ici le paysage, et le paysage seul, occupe la scène. C'est un plaisir que de suivre l'auteur à travers les méandres de ces fraîches vallées qui descendent du massif boisé des Ardennes. Son carnet de paysagiste nous conduit sur les bords merveilleux de la Meuse, de la Sambre et de la Lesse: nous admirons avec lui ces environs de Dinant, ces ruines de Poilvache, ces grottes de Rochefort et de Han que les touristes ont rendus célèbres.

Le livre nous promène ensuite à travers les sites gracieux du pays de Liège et du Luxembourg, et s'achève dans les landes sauvages du Limbourg et dans les tranquilles plaines où moutonnent les champs de seigle. Commencé dans le mouvement fiévreux d'une capitale le voyage finit dans le calme d'une humble idylle, aux confins du pays qui a vu naître les frères Van Eyck.

Nous avons à peine besoin d'ajouter que la maison Hachette a voulu que l'œuvre de M. Lemonnier fût présentée au public français sous une abondante parure d'images. Les illustrations, dues en grande partie au talent de MM. Mellery, Meunier, Verdyen, Verhaert, les artistes belges bien connus, accompagnent le texte de la façon la plus heureuse et sont choisies avec un rare discernement.

La *Belgique* de M. Lemonnier a été, avec les *Cahiers du capitaine Coignet*, illustrés d'une façon si charmante, si expressive, si ingénieuse, par M. Julien Le Blant, le grand succès de fin d'année pour cette importante librairie.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LES

VAN DE VELDE

(PREMIER ARTICLE.)



S'il est des vocations artistiques qui paraissent inexplicables, tant elles ont rencontré de difficultés de toute sorte pour naitre et se développer, d'autres, au contraire, ont été provoquées et soutenues par des faveurs si singulières qu'elles semblent avoir un caractère de nécessité irrésistible. On a voulu ne voir qu'une loi d'hérédité physiologique dans ce fait de familles où les talents se transmettent pendant plusieurs générations comme par une succession naturelle et forcée. Quelle que soit la part de ces influences héréditaires, nous pensons que l'esprit d'imitation qui, chez l'enfant, concourt si puissamment à son éducation, n'exerce pas sur le choix de sa carrière une influence moins décisive. Il n'est guère de profession, en effet, qui plus que celle d'artiste soit chère à ceux qui la pratiquent. En voyant autour d'eux aimer et honorer cette profession, en se sentant encouragés et guidés dans leurs premiers essais, ces fils de peintres, si peu que les y invite leur tempérament, deviennent peintres eux-mêmes et ainsi stimulées, leurs aptitudes se manifestent parfois avec une merveilleuse précocité.

De tels exemples se rencontrent assez fréquemment dans l'histoire

de la peinture. Ils abondent surtout en Hollande ; mais il n'est guère de familles qui aient produit autant d'artistes que celle des Van de Velde. Dès la formation de l'École hollandaise, on les rencontre parmi les précurseurs et ils ne cesseront pas, jusqu'à la fin de la période la plus brillante de cette école, de compter parmi ses meilleurs représentants. L'étude de talents si divers nous permettra de passer en revue des genres très différents et de marquer le rang qu'y ont tenu quelques-uns des maîtres néerlandais les plus originaux et les plus sympathiques.

I.

ESAÏAS VAN DE VELDE.

La famille des Van de Velde était originaire d'Anvers et c'est probablement à la suite des violences et des cruautés exercées par les Espagnols, lors du mémorable siège de 1576, qu'elle avait quitté cette ville. Le chef de la famille, un simple cloutier, ayant alors transporté ses pénates en Hollande, s'établissait avec son fils, Jan (le vieux) à Rotterdam, où ce dernier devait remplir les modestes fonctions de maître d'école. C'était un calligraphe distingué et comme les élégances de l'écriture étaient à cette époque très appréciées, il avait pu graduellement améliorer sa situation. Un beau dessin à la plume exécuté en 1628 par un de ses fils, Jan[1], nous le montre gravement vêtu d'un pourpoint noir, avec son honnête visage encadré par une large fraise tuyautée. Au-dessous, dans un quatrain composé à sa louange, il est qualifié de *phénix des écrivains*, ainsi que le sera quelques années plus tard le célèbre Coppenol, celui dont plus d'une fois Rembrandt, son ami, a peint ou gravé le portrait. La réputation que s'était faite le calligraphe lui avait permis de publier en 1604 un recueil de modèles sous le titre : *Deliciae variarum insigniumque scripturarum, autore J. Veldio, scriptore celeberrimo.* Cette édition, qui parut à la fois à Harlem et à Amsterdam, dut avoir un grand succès, car dès 1605 elle fut suivie d'une autre édition publiée à Harlem en

1. Il appartient à l'Université de Leyde pour laquelle il a probablement été fait, car la date de 1628 est de cinq ans postérieure à la mort de Jan le vieux. Jan II a d'ailleurs gravé pour le livre de J. Meurs : *Athenae Batavae* (1625), dix portraits de professeurs de cette Université.

hollandais [1], dans laquelle, à la suite de la préface et de la première partie, figure le portrait de l'auteur dessiné par J. Matham. L'inscrip-



FAC-SIMILÉS DE GRAVURES DE W. BUYTEWECH.

(Suite des « Gentilshommes de tous les pays ».)

tion de ce portrait : *Aetatis* 36, nous donne la date de sa naissance, 1569, qui par conséquent avait eu lieu encore à Anvers. En bon fils, Jan ne rougit pas de son origine; c'est dans la dédicace d'un de ses modèles d'écritures qu'il nous renseigne lui-même sur cette modeste

1. Sous le titre : *Spieghel der Schryfkonste*. L'ouvrage est divisé en trois parties : I. De Spiegel; II. Le Thrésor littéraire; III. Het Fondemen tboeck.

profession de cloutier qu'exerçait son père. Chez Jan, d'ailleurs, la calligraphie confine parfois au dessin, car dans ses grandes lettres enlevées d'une main sûre, l'habile écrivain mêle souvent des ornements variés, des personnages, des animaux, un cygne aux ailes déployées ou un navire avec ses voiles gonflées par le vent. L'année d'après, 1606, nouvelle édition encore, cette fois avec texte allemand, donnée à Rotterdam sous le nom de ***Hans von dem Felde***[1].

Grâce à son activité et à ses habitudes d'ordre, Jan avait acquis quelque aisance, car dès 1605 il devenait à Rotterdam possesseur d'une maison qu'il vendait en 1620, lorsque quittant cette ville il allait se fixer à Harlem, également comme maître d'école. A sa mort, les frais de son enterrement à Saint-Bavon (10 septembre 1623), s'étant élevés à 18 florins, somme considérable pour ce temps, nous en devons conclure qu'il avait pu accroître encore son avoir et élever honorablement sa famille. Il avait eu plusieurs enfants et dans cette ville de Harlem, alors si peuplée d'artistes, les fils du calligraphe s'étaient sentis appelés à une vocation plus haute que celle de leur père. Sans qu'il soit possible de le démontrer avec une évidence complète, il nous paraît très vraisemblable que, suivant l'indication déjà fournie par Houbraken, Esaïas, Jan II et Willem le vieux étaient fils de Jan I et non seulement tous trois devaient être peintres, mais deux d'entre eux devaient même faire souche d'artistes et donner à l'École hollandaise quelques-uns de ses maîtres les plus illustres.

Peut-être Jan le vieux avait-il, comme son frère Anthoni, séjourné quelque temps à Amsterdam, car Ésaïas, l'aîné de ses fils, y était né

1. C'est la traduction en allemand du nom de Jan Van de Velde, appellation à laquelle répondrait en français celle de Jean du Pré. On s'explique dès lors que ce nom de Van de Velde fût assez répandu. Dans les notes du regretté M. A.-D. de Vries (*Biografische Anteekeningen*, extraites de la Oud-Holland, IV), nous relevons la mention d'un certain « Anthoni Van der Velde van Antwerpen », peintre, qui, âgé de trente-trois ans, se marie à Amsterdam (le 23 juin 1590) avec une jeune fille de Wale près de Malines. Cet Anthoni était, très probablement aussi, un fils aîné du cloutier d'Anvers, car son frère Jan et sa sœur Nelleken Van de Velde lui servent de témoins; mais nous ne connaissons aucun ouvrage de cet artiste. Les membres de la famille conservèrent entre eux d'excellentes relations et nous les voyons successivement intervenir comme témoins de leurs parents dans divers actes publics, baptêmes, mariages ou décès, qui les concernent. Plusieurs d'entre eux ayant été peintres, on comprend que la similitude des noms et les mariages contractés entre cousins et cousines aient pu donner lieu à de nombreuses confusions dans cette généalogie des Van de Velde, qui ne nous paraît pas jusqu'à présent établie d'une manière absolument certaine.



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE D'ESAÏAS VAN DE VELDE RELATIVE AU MEURTRE DE JAN VAN WELY

(D'après le dessin de W. Buyteweech.)

vers 1590. Mais ce dernier s'était dès 1610 établi à Harlem et Van der Willigen nous apprend qu'au mois d'avril de cette année il s'y était fait inscrire comme membre de l'Église réformée. Un nommé Jan Maertens qui, ainsi que lui, appartenait à une famille émigrée des Flandres, lui avait servi de témoin à cette occasion. La communauté des croyances et des destinées rendait naturelles ces relations entre réfugiés et une année après, le 10 avril 1611, Esaïas, à peine âgé de vingt-un ans, épousait la sœur de ce jeune homme, Catelina Maertens, originaire de Gand. Une étroite intimité n'avait pas cessé de régner entre les deux familles et au baptême du premier enfant né de cette union, le 6 avril 1614, nous retrouvons à la fois comme témoins Jan Maertens et Jan Van de Velde, le frère d'Ésaïas ; ainsi que ses deux oncles, cet enfant reçut le prénom de Jan. Sa naissance fut suivie de près par celles de deux autres fils de l'artiste, Ésaïas et Anthoni qui, en 1615 et 1617, virent également le jour à Harlem.

Bien que nous ne puissions alléguer aucun témoignage formel à cet égard, il est probable qu'Ésaïas avait fait dans cette ville son apprentissage de peintre. Il n'y manquait pas alors de maîtres en renom et après avoir joué un rôle décisif dans l'histoire de l'affranchissement de la nation, Harlem était aussi appelée à assurer son émancipation artistique. A ce moment les peintres émigrés des Flandres y affluaient et leur influence contribuait, il est vrai, à rendre plus grande encore la confusion qui régnait déjà entre les deux écoles. Mais cette période de transition devait brusquement finir et en même temps que la séparation politique des deux pays, celle des deux écoles s'accusait bientôt très nettement. Tandis que Rubens à Anvers allait résumer et comme absorber en lui toutes les aspirations de la peinture flamande, la Hollande, au contraire, voyait s'épanouir une riche floraison de talents originaux et variés, éclos en même temps, sur tous les points de son territoire. Avec Utrecht, et d'une manière plus brillante encore, Harlem avait donné le signal. Hals, plus âgé que Van de Velde de dix ans à peine, commençait à y devenir célèbre et son amour de la nature, la franchise de son exécution, sa facilité, sa sûreté précoce frappaient d'autant plus vivement que ces qualités contrastaient davantage avec les traditions académiques qui jusqu'alors avaient prévalu. A côté de lui, tout en s'inspirant de cette facture nette et expéditive, Ésaïas conservait son originalité et par sa constante application à ne représenter que des sujets empruntés à la vie et à la nature de son pays, il concourait puissamment à constituer l'École hollandaise et à fixer son caractère.

Dès 1612 Esaïas faisait partie de la Gilde et son admission en 1617 et 1618 parmi les membres de la Chambre de rhétorique des *Wyngaar-dranken* nous prouve que le fils de l'ancien maitre d'école faisait honneur à l'instruction qu'il avait reçue de son père et qu'il possédait une certaine culture littéraire. En même temps qu'il terminait son apprentissage de peintre, il apprenait aussi le métier de graveur et pendant qu'il habitait encore Harlem il y publiait plusieurs planches, soit d'après les œuvres d'un de ses contemporains, W. Buytewech, dont les dessins offrent avec les siens assez d'analogie, soit d'après ses propres compositions. Ce Buytewech était lui-même un artiste de grand talent, dessinateur singulièrement habile, à la pointe pleine d'élégance et de vivacité, ainsi qu'on en peut juger par les deux charmants croquis à l'eau-forte que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs et qui sont tirés d'une « *Suite de gentilshommes* » vêtus à la mode des divers pays de l'Europe.

Costumes, divertissements, faits mémorables ou menus événements de la vie familière, Buytewech et Van de Velde retracent ainsi l'un et l'autre tout ce qui les frappe autour d'eux et leurs œuvres forment aujourd'hui pour nous une espèce de Journal illustré, également précieux au point de vue de l'art et de l'histoire. Outre une série de petits paysages dont les motifs assez élémentaires ont été empruntés aux campagnes voisines de Harlem, Esaïas nous montre, dans sa première planche connue, une baleine échouée sur le sable à Nortwyck, le 28 décembre 1614, avec le nombreux concours de curieux accourus de diverses parties de la contrée pour contempler ce spectacle. Dans cette scène évidemment dessinée d'après nature, des promeneurs à pied ou en voiture entourent l'animal sur lequel deux hommes sont montés et dont les dimensions sont notées avec soin. De pareils spectacles se renouvelaient, parait-il, assez souvent, sur ces plages, car déjà en 1591, J. Matham avait eu occasion de représenter un épisode de ce genre, près de Katwyck, et une gravure de Buytewech nous montre également une baleine morte le 21 janvier 1617, sur le rivage entre Scheveningue et Katwyck. C'est d'après un autre dessin de Buytewech qu'Esaïas représentait dans une gravure, aujourd'hui devenue fort rare, un assassinat qui produisit alors une très grande impression, celui d'un marchand joaillier d'Amsterdam nommé Jan Van Welly. Cette gravure, divisée en plusieurs compartiments, reproduit diverses scènes relatives à ce meurtre, la mort de la victime et la découverte de son cadavre, les portraits des deux assassins, Jan Van Parys et Jan de la Vigne, et

leur exécution à la Haye, en présence d'une très nombreuse assistance qui se presse autour de l'échafaud.

Esaïas devait continuer par la suite à recueillir ainsi le souvenir des événements dont il avait pu être témoin et dont l'image lui paraissait digne d'être conservée. C'est ainsi qu'il gravait plus tard la *Rupture de la digue du Leck*, aux environs d'Utrecht, le 10 janvier 1624, avec une foule de travailleurs occupés à réparer le désastre. L'inscription en vers hollandais placée sous cette estampe nous apprend qu'elle a été exécutée d'après un dessin fait sur les lieux par l'artiste lui-même. Des lettres servant de points de repère nous indiquent avec la largeur de la brèche, le point précis où elle s'est ouverte.

Dans ces divers ouvrages Esaïas nous apparaît comme un observateur absolument respectueux de la réalité ; cependant ces scrupules mêmes sont peu favorables à l'expression artistique et les indications nettes, mais un peu sèches, auxquelles il recourt, ne nous donneraient qu'une idée bien insuffisante de son talent. Il se manifeste à nous d'une manière plus heureuse dans ses dessins et ses peintures. Le premier de ses tableaux que nous connaissions, le *Banquet* du Musée de la Haye, porte la date de 1614 et a été peint, par conséquent, encore à Harlem [1]. Nous y trouvons un des premiers spécimens de ces tableaux de *Sociétés*, de ces *Conversations galantes*, qui tiendront plus tard une place si considérable dans l'école et y formeront un genre spécial. On ne saurait dire cependant que Van de Velde soit le créateur de ce genre, et l'on relèverait facilement l'exemple de pareils sujets chez les anciens flamands. Mais si Pierre Brueghel, François Pourbus le jeune et François Franken les avaient traités avant lui, il contribua du moins à donner à ces sortes de représentations une physionomie tout à fait hollandaise.

Le *Banquet* de la Haye nous montre une table richement servie, dressée en plein air dans le jardin d'un château qu'on aperçoit au loin, avec les allées couvertes qui y mènent. Les convives, des dames raides et empesées dans leurs corsages et des seigneurs le chapeau sur la tête, vêtus d'étoffes aux vives couleurs, sont assis ou debout autour de la table. Un page en pourpoint blanc plonge un verre dans le bassin d'une fontaine monumentale placée à la droite du tableau. Les tons bruns colorés qui forment l'harmonie dominante contrastent avec les bleus verdâtres du fond et les lumières des arbres, se déta-

1. M. Vosmaer, l'historien de Rembrandt bien connu, possède également à la Haye une *Société* d'Esaïas datée de 1615 et de dimensions un peu plus grandes.

chant sur un ciel neutre, sont indiquées, suivant l'usage d'alors, par des empâtements très francs. L'aspect vigoureux, un peu dur, et l'exécution encore rude, mais pleine de force et de décision, s'accordent avec le caractère de cette scène dont les acteurs ne semblent point très raffinés. Leur galanterie conserve je ne sais quelles allures de



LE CAVALIER, TABLEAU D'ESAÏAS VAN DE VELDE.

(Musée de Rotterdam.)

maraude et sans perdre leur temps aux doux propos, les convives en viennent promptement aux actes.

L'hiver ramenait d'autres divertissements et à l'exemple d'Avercamp, son aîné de quelques années à peine, Van de Velde ne pouvait manquer de retracer les scènes pittoresques que cette saison présente en Hollande, alors que dans les campagnes ensevelies sous la neige, les canaux glacés se couvrent de traîneaux autour desquels circule une foule animée de patineurs qui se croisent dans tous les sens. La Pinacothèque de Munich nous offre un de ces *Amusements d'hiver* d'Esaïas, daté de 1618, avec de nombreuses petites figures très spiri-

tuellement indiquées et dans un tableau représentant le même sujet et récemment entré au Musée d'Amsterdam, nous croyons également reconnaitre la main du peintre. L'impression en est saisissante et l'effet très nettement accusé. Sous la lumière un peu crue d'un ciel gris bleuâtre, triste et couvert, les silhouettes des personnages vêtus de vêtements sombres se découpent avec vigueur. Les groupes sont bien disposés et les attitudes très naturelles. Au premier plan, parmi des dames à la taille élancée, un jeune galant agenouillé rattache les patins de sa belle qui, avec un geste gracieux, se détourne coquettement et montre au spectateur son aimable et souriant visage. Figures et paysage sont ici d'égale valeur et témoignent de la souplesse du talent d'Esaïas qui, à l'exemple de la plupart des artistes de ce temps, pouvait aborder tous les sujets avec une pareille aisance. Quelques-uns de ses confrères moins habiles commençaient déjà cependant à se cantonner dans des genres spéciaux et ils étaient heureux de recourir au pinceau de l'artiste pour *étoffer* leurs œuvres. Celui-ci, précédant en cette voie son célèbre neveu Adrien, leur a plus d'une fois prêté son concours. *Un Intérieur hollandais*, acquis en 1876 par le Musée d'Amsterdam, nous offre un spécimen de cette collaboration. Cette peinture froide et un peu sèche, dont nous croyons avoir reconnu chez M. Secrétan une répétition légèrement modifiée, est l'œuvre d'un peintre d'architecture peu connu, Barthélemi Van Bassen qui, après avoir en même temps qu'Esaïas habité Harlem et figuré comme lui en 1613 sur les listes de la Gilde de Saint-Luc, devait plus tard, à son exemple, se fixer à la Haye. Dans ce logis peu confortable, au pavé de dalles, au plafond à compartiments, Van de Velde a réparti en deux groupes ses figures, les unes près des fenêtres, les autres assises autour d'une table. Au premier plan quatre personnages font de la musique : deux dames qui chantent, accompagnées par un joueur de mandoline, tandis qu'un vieillard bat la mesure. Les hommes portent des pourpoints courts et collants et les femmes avec leurs fraises raides et montantes semblent emprisonnées comme dans des gaines, dans leurs corsages à vertugadin. Scrupuleux observateur de la réalité, le peintre nous fournit une image si fidèle des costumes de son temps, que l'on pourrait, à travers ses œuvres, étudier les fluctations successives de la mode.

Mais le talent de Van de Velde se trouvait mieux à l'aise en traitant des scènes d'un autre genre dont plus d'une fois il avait pu être le témoin. Trop jeune pour avoir assisté aux événements héroïques qui avaient marqué les débuts de la révolte contre les Espagnols, il était



ARQUEBUSIERS ET PIQUIERS, PAR ESAÏAS VAN DE VELDE.

(Fac-simile d'un dessin appartenant au Musée Teyler.)

appelé par ses convictions à s'associer chaleureusement aux péripéties de cette longue lutte qui devait amener l'émancipation politique et religieuse de sa patrie d'adoption. Si, sur terre du moins, les grands faits de guerre devenaient assez rares, la Hollande à ce moment était encore loin d'être pacifiée et les rencontres entre les bandes qui occupaient la contrée ne laissaient pas de la désoler. Ces engagements partiels, avec toute la variété des actions qu'ils comportent — embuscades, escarmouches, chocs de cavalerie, attaques de convois, pillages de fermes ou de villages, meurtres et pendaisons — sont les sujets que Van de Velde a le plus souvent traités et l'aisance, la vérité, l'entrain qu'il y montre, nous prouvent à quel point ces sujets convenaient à son tempérament. Il avait été précédé dans cette voie par un peintre originaire d'Anvers, Sébastien Vrancx, qui en peignant des motifs analogues — aux Musées de Rotterdam, de Gotha, de Brunswick et de Vienne, — présente avec lui des ressemblances si formelles que plus d'une fois leurs œuvres ont dû être confondues. La comparaison qu'on en peut faire, au Musée de Rotterdam notamment, explique cette confusion, et cependant, rapprochée de la *Scène de pillage* de Vrancx (n° 360), le *Combat de nuit* d'Esaïas van de Velde, signé et daté de 1623 (n° 332), montre plus de véhémence et une

E.V.VELDE.
1623

exécution plus nerveuse. La rage avec laquelle ces cavaliers hollandais attaquent les lansquenets espagnols et l'aspect sinistre de cette scène de tuerie éclairée seulement par les lueurs d'une tente incendiée, ont quelque chose de terrible et dénotent bien l'ouvrage d'un homme familiarisé avec ces sanglants épisodes. Des compositions analogues qui se trouvent dans les Musées de Dresde, de Gotha et de Vienne témoignent de la prédilection particulière qu'Esaïas avait pour eux. Ses qualités apparaissent d'ailleurs avec plus d'éclat encore dans une petite figure qui appartient également au Musée de Rotterdam et qui peut être considérée comme le chef-d'œuvre de l'artiste, si tant est qu'elle soit véritablement de lui. Nous voulons parler de ce merveilleux *Cavalier* si fièrement campé sur sa monture qui se cabre. La crânerie avec laquelle il est posé, l'harmonie qui règne entre les intonations très tranches de son costume et les colorations délicates d'un ciel gris perle, l'ampleur du parti, la largeur et la liberté de la facture, tout dans ce panneau de dimensions



EXÉCUTION DE LEDENBERG, PAR ESAÏAS VAN DE VELDE.

(Fac-similé d'un dessin appartenant au Musée Teyler.)

pourtant bien restreintes (0m,38 sur 0m,26), procède d'un art si élevé et si magistral que Bürger a pu, sans aucune exagération, rappeler à ce propos le souvenir d'œuvres analogues de Van Dyck et de Velasquez.

En 1618, Van de Velde était établi à la Haye, car il faisait dès cette année partie de la Gilde de cette ville. Peut-être y avait-il été attiré par le prince Maurice dont il allait de plus en plus devenir le favori. C'est une curieuse figure que celle de ce prince qui, bien qu'absorbé par sa lutte incessante contre l'Espagnol et par les troubles politiques ou religieux dans lesquels il manifestait la violence et la cruauté de son caractère, ne laissait pas cependant d'encourager les arts. Mirevelt et Ravesteyn peignaient son portrait et un maitre bien connu par sa composition de la *Pêche des âmes* (1614) du Ryks-Museum et par notre admirable tableau de la *Fête donnée à l'occasion de la Trêve de* 1609 (1616), Adrien Van Venne, exécutait également pour lui plusieurs de ses œuvres les plus remarquables dans lesquelles il nous le montre tantôt chevauchant avec d'autres princes de sa famille, dans un *Départ pour la chasse*, tantôt assistant à la *Kermesse de Ryswyck*, tantôt enfin étendu mort sur son lit de parade en 1625.

L'habileté et le caractère même du talent de Van de Velde étaient bien faits pour plaire au fils du Taciturne. A la mort de Maurice, l'artiste continua à jouir de la faveur de son successeur, le prince Frédéric-Henri qui devait montrer pour les arts un goût encore plus marqué. Avec une tranquillité relative la richesse publique s'était rapidement accrue et ce prince par sa haute protection devait activement stimuler le développement de l'École hollandaise. On sait les commandes nombreuses que par l'intermédiaire de Huyghens, son secrétaire, il fit aux principaux peintres de cette époque dont les œuvres ornaient ses principales résidences. Esaïas était sans doute devenu l'un de ses familiers et G. Hoet cite un tableau de lui, malheureusement disparu, qui représentait les princes et les princesses de la Cour dansant en présence de Jan Van Oldenbarneveldt. En 1625, reprenant le sujet qu'avait déjà traité Van Venne, l'artiste nous montre le *Prince Maurice*, assistant en carrosse à la Kermesse de Ryswyck. Outre son mérite pittoresque, ce tableau, qui appartient à M. J.-P. Six, à Amsterdam, offre au point de vue historique un intérêt particulier. Dans la calèche découverte et attelée de quatre chevaux qui occupe le milieu de la chaussée du village, nous voyons, en effet, au centre, les princes Maurice et Frédéric-Henri ; au fond, le roi de Bohême et sa femme, alors réfugiés en Hollande, et sur le devant, un

de leurs partisans les plus zélés, Chrétien de Brunswick, général au service des Provinces-Unies. La ressemblance de ces divers personnages rend donc doublement précieux cet ouvrage qui met en lumière toute la souplesse du talent de son auteur puisqu'il y a réuni une foule de figures et d'animaux très heureusement groupés dans le paysage qui les encadre. En 1629, dans une autre œuvre, plus importante encore, le peintre a retracé un des faits d'armes les plus glorieux de Frédéric-Henri : la *Reddition de Bois-le-Duc* avec le départ de la garnison espagnole qui occupait cette ville. Esaïas y donne librement carrière à sa verve patriotique et c'est avec bonheur qu'il accumule les traits significatifs par lesquels il marque son contentement.

On sent en présence de cette œuvre que le peintre n'assiste pas en témoin indifférent à des événements qui intéressent aussi profondément l'honneur et l'avenir de la nation. Ce n'est pas lui qui, à l'exemple des Flamands, aurait mis son pinceau à la solde de princes étrangers et parfois même (comme devaient le faire Snayers et après lui Van der Meulen) pour représenter des victoires remportées sur leur patrie elle-même. Il était loin de se douter que dans sa propre famille, son frère Willem et son neveu, le fils de ce dernier, allaient imiter bientôt ces transfuges. Quant à lui, il était heureux de se faire, à sa façon, le collaborateur de ses princes, en associant son talent à la grande tâche de la délivance nationale. C'est avec toute la satisfaction d'un protestant et d'un patriote militant que dans cette scène où il a représenté comme à vol d'oiseau la campagne et la ville de Bois-le-Duc avec le développement de ses fortifications, il nous montre, dans le pêle-mêle de ce départ précipité, les moines avec les soldats et les femmes de l'ennemi, entraînés les uns et les autres par une déroute qui va pour toujours délivrer de la présence des Espagnols ce sol reconquis sur eux. Les traits satiriques que Van de Velde s'est plu à accumuler dans cet épisode ont été accusés par lui avec une verve singulière. La netteté incisive du dessin s'accorde ici avec la force des intonations de ces personnages et leurs costumes diaprés se détachent vigoureusement sur les fonds d'un paysage où dominent des bleus verdâtres d'une intensité extrême.

Une année après qu'il eût peint ce tableau, Van de Velde, à peine âgé de quarante ans et dans la pleine maturité de son talent, mourait à la Haye où il était inhumé le 18 novembre 1630. Avec lui disparaissait un des artistes les plus remarquables de la période initiale de l'École hollandaise. Il appartenait à ce groupe de précurseurs qui,

avec Mirevelt, Morelse, Ravesteyn, Th. de Keyser et Pieter Molyn, trouvaient dans la vie contemporaine et la nature même de leur pays des sujets d'étude auxquels ils s'attachaient exclusivement et qu'à force de sincérité et de talent, ils savaient rendre intéressants pour leurs compatriotes. Les œuvres de Van de Velde offrent plus d'une ressemblance avec celles de P. Molyn. Tous deux ont traité les mêmes sujets avec une pareille diversité d'aptitudes et si ce dernier apporte dans son exécution plus de souplesse, un fini plus délicat et des recherches de clair-obscur qui lui sont propres, Esaïas possède en revanche plus de force, plus d'ampleur et de décision. On est étonné qu'avec la merveilleuse facilité qu'il fait paraitre, ses productions soient aussi rares ; c'est à peine si nous avons pu arriver pour lui à un total de vingt tableaux répartis dans les collections privées ou publiques de l'Europe. Peut-être quelques-uns de ses ouvrages ont-ils péri, peut-être aussi plusieurs d'entre eux sont-ils confondus avec ceux de S. Vrancx ou d'autres artistes qui ont peint les mêmes sujets. Nous croyons qu'avec le temps et une connaissance plus complète de sa manière on grossira sans doute un peu ce total, ainsi qu'on a pu récemment le faire pour Pieter Molyn dont les tableaux découverts par M. Olof Granberg, dans les collections de la Suède, ont considérablement augmenté le catalogue.

Quoi qu'il en soit et malgré leur petit nombre, les tableaux de Van de Velde qui nous restent suffisent à expliquer l'influence très légitime dont il jouissait de son temps. Ces tableaux étaient alors très recherchés des amateurs et vendus à un prix relativement assez élevé. Des graveurs s'exerçaient à reproduire ses compositions. C'est ainsi qu'une planche de son frère Jan retrace un des épisodes qui l'ont souvent tenté et qui, vu le peu de sûreté des routes à cette époque, devait être alors assez fréquent : l'*Attaque du coche*, avec des citadins revenant en voiture de quelque fête villageoise, et arrêtés au coin d'un bois par des maraudeurs postés pour les détrousser.

Esaïas montre bien tout ce qu'il vaut dans ses dessins, et la spontanéité, la sûreté, la justesse de ses vives indications mettent nettement en lumière tout ce que l'étude avait ajouté chez lui à ses dons naturels. Ces dessins semblent pris sur le vif et à leur mérite propre s'ajoute pour nous cet intérêt particulier que généralement ils ont trait à des événements historiques. L'aimable obligeance de M. H. J. Scholten, le conservateur du Musée Teyler à Harlem, nous permet de placer sous les yeux de nos lecteurs deux des meilleurs croquis de Van de Velde que nous connaissions. Dans l'un, des arque-



LES JOUEURS DE TRIC-TRAC.

(Fac-similé d'une gravure d'après Esaïas Van de Velde.)

busiers et des piquiers placés sur une même feuille nous offrent une image fidèle des transformations que subissait alors l'armement, et auxquelles correspondaient des modifications parallèles dans le costume des gens de guerre, car dans la plupart des tableaux d'Esaïas nous trouvons des cavaliers aux grands chapeaux et aux casaques de drap aux prises avec des hommes d'armes coiffés de casques et protégés par des armures. L'autre dessin, signé et daté de 1619, est plus curieux encore puisqu'il se rapporte à l'un des faits les plus mémorables de ce temps. On sait qu'à la suite de la querelle religieuse survenue entre les Arminiens et les Gomariens, Olden-Barneveldt ayant pris parti pour les premiers, Maurice, afin de se défaire du vieux républicain, se saisit de lui et de quelques-uns de ses amis qui furent conduits sous bonne escorte au château de Loevenstein. Ledenberg, l'un d'eux, condamné à mort, s'était tué dans sa prison ; mais l'exécution de la sentence prononcée contre lui n'en eut pas moins lieu et Van de Velde a précisément représenté le moment auquel la bière contenant le cadavre de Ledenberg est hissée au gibet où pendent déjà les restes informes d'un supplicié et deux autres cadavres décomposés, exposés sur des roues. Autour du gibet, à cheval et tenant au poing les insignes de leur dignité, les représentants de l'autorité veillent à l'exécution de la sentence et contiennent la foule du populaire parmi laquelle on remarque çà et là quelques personnages de condition plus haute. En narrateur fidèle, Esaïas nous montre les impressions diverses des assistants, les uns devisant entre eux, les autres pleins de curiosité, d'autres enfin impassibles et comme indifférents à la vue de cet horrible spectacle. La facilité avec laquelle sont groupées toutes ces petites figures, la vérité de leurs attitudes, l'aisance élégante de la facture et la justesse de l'effet, indiqué à peu de frais par de légers rehauts de lavis à l'encre de Chine, donnent bien l'idée du talent de l'artiste et de sa supériorité dans les compositions de ce genre.

Un autre dessin du Musée Boymans, signé et daté de 1628 et représentant un paysage accidenté, avec de grandes masses de rochers, n'est pas moins remarquable. C'est comme paysagiste d'ailleurs que Van de Velde a manifesté le mieux ses qualités originales et qu'il a exercé l'action la plus féconde, car avec Pieter Molyn, il a eu l'honneur d'ouvrir et de fixer les véritables voies du paysage hollandais. Il se détache franchement, sur ce point, des traditions flamandes et au lieu de ne rechercher dans la nature que des aspects décoratifs, il s'applique, par une observation plus scrupuleuse de la

réalité, à en pénétrer l'intime poésie, à en exprimer les traits les plus caractéristiques. Vous ne rencontrerez chez lui ni cette disposition toujours pareille des *trois tons* — le brun vigoureux des premiers plans, la lumière jaunâtre du centre et les bleus très accusés des lointains — dont la monotonie dépare trop souvent les ouvrages des Bril, des J. Brueghel, des Josse de Momper et des autres Flamands ; ni ces tentatives malencontreuses de fondre entre eux des éléments empruntés à la fois à la nature du Nord et à celle du Midi, ainsi que le faisaient les *italianisants* de cette époque. Esaïas accepte, il aime la simplicité de ces perspectives familières, dans lesquelles les jeux de la lumière, les accidents du sol, la diversité des végétations et les aspects variés qu'elles prennent suivant les différentes saisons lui paraissent offrir un intérêt suffisant. Ses *Effets d'hiver* parmi lesquels nous citerons : les *Amusements sur la glace* du Musée d'Amsterdam et de la Pinacothèque, le petit panneau circulaire appartenant au duc d'Arenberg et qui a figuré à l'Exposition de Bruxelles en 1886 et les deux pendants, l'*Été* et l'*Hiver* de la collection Habich au Musée de Cassel, forment à peu près — avec le *Bastion près d'un canal* du Musée de Berlin, le *Paysage* de la galerie Moltke à Copenhague et le *Paysage boisé* du Musée de Harlem — tout son œuvre de paysagiste. Son exécution y apparaît parfois un peu sommaire, mais toujours pleine de netteté et de décision, comme dans ses autres tableaux. Sur des frottis légers, faits d'un ton coloré et transparent qui sert à la fois de préparation et de soutien à sa peinture il sait indiquer très franchement ses lumières par des rehauts empâtés, posés d'une touche ferme et incisive. Bien qu'on retrouve encore çà et là dans ses arbres quelques-unes de ces formes rondes ou de ces branchages un peu raides que leur ont donnés la plupart de ses contemporains, sa façon de rendre le feuillé est cependant en progrès marqué sur la leur. Esaïas, du reste, a eu l'honneur d'être le maître de Van Goyen et dans les premiers ouvrages de son élève, notamment dans le petit paysage de Brunswick daté de 1623, l'influence qu'il a exercée sur lui est très accusée. Van Goyen, en effet, y montre encore ces colorations diaprées dont il devait par la suite restreindre de plus en plus la gamme, en adoptant la monochromie presque absolue qui fait le charme et l'originalité de ses tableaux.

On le voit, dans toutes les directions Esaïas Van de Velde a laissé sa trace. Sans avoir l'ampleur de talent, ni la suprême originalité de Frans Hals, il a eu sur ses contemporains et ses successeurs une action presque égale à celle du grand portraitiste de Harlem. Plus franche-

ment hollandais, mêlé de plus près à toutes les émotions populaires, il a été aussi un interprète plus fidèle des mœurs de cette époque. En même temps que dans la littérature les Brederoo, les Hooft, les Vondel exprimaient les aspirations nouvelles d'une nation affranchie, Van de Velde traduisait dans son art cette riche expansion de vie qui allait désormais se développer librement. Doué d'une activité singulière, étroitement attaché à sa patrie d'adoption, le petit-fils du cloutier d'Anvers était bien de son temps et de son pays et il a préparé les voies où les peintres de la génération suivante devaient après lui s'engager si résolument. Scènes de la vie politique, galante ou militaire, tableaux de conversation, paysages, toutes les acceptions de la société d'alors, tous les aspects de la nature ont trouvé place dans son œuvre. Si son pinceau est parfois un peu rude et son exécution trop sommaire, il a du moins pour lui la force, le sentiment de la vie, une sincérité absolue dans l'expression de la vérité. Placé au seuil même de l'École hollandaise, il nous montre déjà réunies en lui les qualités qui feront la gloire de cette école.

ÉMILE MICHEL.

(La suite prochainement.)



LA RENAISSANCE

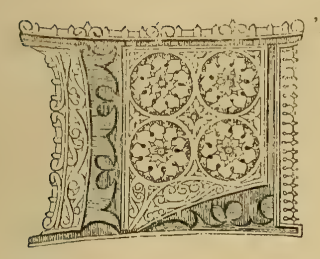
AU

MUSÉE DE BERLIN

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

III.

LES MAÎTRES ITALIENS DU XIVe SIÈCLE.



L'IMPORTANCE et la valeur de l'ancienne peinture italienne se manifestent dans l'art de la fresque, dont l'épanouissement commence déjà avec Cimabué. Les peintres de cette époque, bien qu'ils ne disposassent que de moyens insuffisants, bien qu'ils n'eussent qu'une connaissance très imparfaite de la nature, ont brillé cependant par la grandeur pleine de simplicité de leurs compositions, par un sentiment profond et sérieux de l'expression, par une conscience d'exécution et une élévation de style incontestables.

C'est précisément cette pauvreté des moyens qui explique que les panneaux de ces artistes ne répondent pas complètement à la beauté de leurs fresques. On est inévitablement plus frappé, dans les œuvres de plus petites dimensions et d'une exécution moins large, par les défectuosités du dessin et le manque de naturel. Aussi, qui ne connait pas les fresques de ces maitres est incapable, même en voyant leurs meilleurs tableaux, de se faire une juste idée de leur importance et de leur originalité.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, p. 204 et 423.

Un attrait particulier des tableaux italiens du XIVe siècle, c'est qu'ils sont traités comme des miniatures, à la façon des œuvres admirables de l'École de Sienne. Dans cet ordre d'idées, le Musée de Berlin offre un nombre considérable de beaux exemples, bien qu'il ne contienne pas de spécimens importants de la peinture à fresque de cette époque. A part les musées d'Italie, il n'est pas de collections qui soit plus riche en œuvres excellentes des *trécentistes*.

Le premier grand effort qui ait été tenté pour affranchir la peinture italienne et pour l'arracher aux entraves qui l'enchaînaient à l'art byzantin déchu, on le doit à Cimabué. Parmi le petit nombre d'œuvres authentiques de ce maître, qui se soient conservées entre nos mains, il n'y a actuellement, comme on le sait, en dehors de l'Italie, que deux œuvres capitales, l'une au Louvre et l'autre à la National Gallery. La galerie de Berlin n'en a pas. Je crois cependant qu'une peinture, divisée en cinq petits compartiments (n° 1042), portant jusqu'à présent la singulière mention : *École florentine du* XIIe *siècle, avant l'imitation de l'École byzantine*, peut être considérée comme un travail intéressant sortant de l'École de Cimabué. La *Vierge*, sur un trône, est encadrée dans deux scènes de la *Passion*. L'attitude solennelle de la figure de la Vierge, la forme du trône élevé, les couleurs sobres concordent parfaitement avec les tableaux les plus authentiques de Cimabué. Dans les scènes de la Passion, celle de la transformation de l'eau en vin est empreinte d'un sentiment manifeste de délicate humanité.

De Giotto nous n'avons qu'un petit tableau dont l'exécution pourrait bien remonter au maître lui-même : c'est un *Crucifiement*, avec de nombreuses figures (n° 1874 A). Le Christ sur la croix, noble figure conservant à peine les traces de l'agonie, est entouré d'anges éplorés; à gauche, la Vierge Marie, défaillante, soutenue par saint Jean; à droite, les soldats et les pharisiens se parlant avec émotion : tout cela forme un morceau plein de grandeur et d'effet, remarquable surtout par l'harmonie des couleurs et par un ton de chair particulièrement délicat.

Acquis comme œuvres du Giotto et déjà désignés comme tels par Vasari, il faut citer encore deux petits tableaux (nos 1073-1074) qui, avec une vingtaine d'épisodes de même style de la vie du Christ et de la vie de saint François, dont la plupart se trouvent actuellement à l'Académie de Florence, ornaient les panneaux d'une armoire de sacristie à Santa-Croce, de Florence. Conformément à l'opinion émise par MM. Crowe et Cavalcaselle, ces tableaux sont à présent consi-

dérés comme ayant été exécutés par Taddeo Gaddi, élève de Giotto, sur les dessins de son maître. Quelques-uns d'entre eux représentent, simplifiées et librement reproduites, les fresques du Giotto qui se trouvent dans l'église de Saint-François, à Assise.

En outre, la galerie possède le ravissant petit retable à trois compartiments de Taddeo Gaddi, qui porte cette inscription : ANO. DNI. MCCCXXXIIII. MENSIS SEPTEMBRIS. TADEUS. ME FECIT (nos 1079-1081). Dans le panneau du milieu, on voit la Vierge et l'Enfant sur un riche trône gothique en marbre, sur les marches duquel sont agenouillés le donateur de l'œuvre et son épouse; dans le cadre, les apôtres, saint Jean-Baptiste et un saint évêque en costume de moine; sur les deux panneaux latéraux, la Naissance et le Crucifiement de Jésus; au-dessus, en plus petit, deux scènes de la légende de saint Nicolas de Bari. Ces compositions prouvent, par leur style, néanmoins, que le retable a été peint du vivant de Giotto lui-même, dont Taddeo était le parrain. Dans cette peinture on retrouve toute la richesse, la sérénité, l'éclat qui caractérisent les productions du XIVe siècle. Un plus grand tableau représentant une Madone, œuvre antérieure du fils de Taddeo, Angelo Gaddi (no 1040), qui fut acheté avec la collection Solly, comme étant de Giotto, mais il ne présente pas, au point de vue de la couleur, le même charme que les créations du père. Il prouve seulement par le caractère des types que les traditions de Giotto furent longtemps respectées par ses successeurs.

Un second petit triptyque de la même époque, à peine inférieur à celui de Taddeo Gaddi, auquel il était attribué dans la collection Solly, représente le *Couronnement de la Vierge*, avec la Naissance et le Crucifiement de Jésus; il me semble être, à n'en pas douter, de la main de Bernardo da Firenze, dont les principales œuvres se trouvent dans les académies de Florence et de Sienne. Ici l'influence de Giotto est déjà très affaiblie. Dans ses figures saintes l'artiste s'efforce de retracer des portraits empruntés à la vie ordinaire; il les modèle avec le plus grand soin. Le ton des chairs a le poli et la transparence de l'ivoire, la couleur générale est fraiche et brillante. Dans la netteté de l'exécution, dans le joyeux et éclatant assemblage des couleurs l'artiste suit les tendances de l'époque. Aussi ses œuvres ont-elles dû beaucoup plaire à ses contemporains, surtout le triptyque de Berlin, dont le Louvre possède une très bonne copie (no 485), et la galerie d'Altenburg, une reproduction moins exacte. Cette dernière galerie, qui est spécialement riche en peintures italiennes du XIVe siècle, possède aussi un petit triptyque et un *Couronnement de*

la Vierge, plus grand, qui me paraissent être, l'un et l'autre, des œuvres caractéristiques de maître Bernardo.

Je passe sur une série de moindres tableaux, difficiles à rattacher à un maître ou même à une tendance quelconque, pour jeter un coup d'œil sur les toiles des peintres de Sienne du trecento, qui sont encore plus nombreuses et plus variées que celles de Florence.

Une des dernières acquisitions a procuré à la galerie une peinture en trois parties de Duccio, la *Naissance du Christ*. Au milieu, et sur les côtés, les figures en pied des prophètes Esaïe et Ezechiel. Ce tableau formait, dans le principe, une partie du célèbre tableau d'autel de Duccio, de la cathédrale de Sienne, ce qui est mis hors de doute par le rapport qu'il a avec lui dans plusieurs de ses parties, au point de vue des mouvements, de la forme et de la disposition des personnages. La découverte de ce panneau a été le point de repère sur lequel on s'est appuyé pour reconstituer d'une manière satisfaisante l'ensemble du tableau de la cathédrale. Au-dessous de la grande figure du milieu, représentant la Madone sur un trône, il y avait sept scènes de l'Enfance du Christ, séparées les unes des autres par des figures de prophètes. Au-dessus du tableau principal étaient rangées, de même façon, sept compositions, se rapportant à la Mort de la Vierge et les bustes des apôtres; sur l'envers du tableau étaient peintes des scènes de la Vie et de la Passion de Jésus-Christ.

La *Naissance du Christ* de la collection de Berlin montre combien Duccio, même dans les figures accessoires, s'en tient encore à ses modèles byzantins; mais l'animation qu'il donne à toutes les figures, la manière dont il nous pénètre de son sentiment, l'heureuse disposition de ses couleurs foncées et vigoureuses, le charme de ses têtes juvéniles et le grand caractère de ses figures de prophètes prouvent que c'est avec raison qu'on célèbre Duccio comme l'émancipateur de l'art délivré de ses chaînes byzantines, et comme le fondateur d'une école indépendante.

La galerie ne peut certainement pas se vanter de posséder aucune œuvre du grand successeur de Duccio, Simone Martini. Mais un intéressant petit panneau d'un de ses élèves, représentant une scène de la Vie de sainte Marguerite (n° 1069), donne une juste idée de ses tendances. La jeune sainte est arrachée au foyer paternel, sur l'ordre de l'empereur Aurélien, qui l'a choisie comme épouse. Le contraste entre le général romain et son escorte, que l'artiste a fait aussi peu nombreuse que possible, et l'attitude solennelle de la sainte qui lui adresse ses supplications, de même que le désespoir des deux servantes

sont rendus avec un sérieux, une vérité qui témoignent d'une profonde observation de la nature et d'un grand progrès artistique. Ces qualités sont dues à l'influence de Simone, bien que l'artiste ne lui ait emprunté ni sa large et fière manière de peindre, ni le ton foncé de sa couleur.

Sous le nom d'Ambrogio Lorenzetti on a acquis, avec la collection Solly, une œuvre très caractéristique de son frère aîné, Pietro Lorenzetti (n° 1077), datée de 1316. Ce fragment provient d'un tableau d'autel à plusieurs divisions, représentant des sujets de la Vie de sainte Humilité, qui se trouve à l'Académie de Florence, où il est attribué à Buffalmaco. La conception vive, presque violente des scènes, à laquelle correspond le brillant éclat des couleurs, ne permet pas de méconnaître Pietro, dont la robuste exécution est en opposition avec celle de Simone Martini, qui rappelle la miniature. Un autre fragment du même tableau a été retrouvé depuis peu de temps dans une collection particulière de Berlin : il est entré récemment dans la galerie. Du frère cadet de Pietro, Ambrogio Lorenzetti, l'auteur admiré des fresques du Palazzo Pubblico de Sienne, la galerie ne possède pas d'original, mais une intéressante copie de l'un des deux tableaux de l'Académie de Florence, qu'Ambrogio Lorenzetti peignit pour San-Procolo. Le tableau correspondant, qui est à Florence, représente le Miracle de saint Nicolas de Bari, qui fit cesser une famine dans la ville de Myra, en amenant par la persuasion les propriétaires de bateaux à décharger à Myra les céréales qu'ils devaient transporter à Constantinople. Dans la reproduction de Berlin, une sainte a pris la place de saint Nicolas et l'exécution un peu relâchée, le ton criard des couleurs forment un contraste assez choquant avec la manière correcte et soignée d'Ambrogio. Aussi me semble-t-il que l'artiste n'a pas dû habiter Sienne, mais Florence, d'autant plus que son coloris et la disposition de ses figures rappellent un peu Fra Angelico et Masaccio.

La fine peinture en miniature de Simone fut continuée par son beau-frère et collaborateur Lippo Memmi. La galerie possède de lui un petit tableau (n° 1081 A), représentant une Madone, qui a beaucoup de caractère ; il porte cette inscription : LIPPVS MEMMI DE SENIS. Une demi-figure plus grande, la *Vierge à l'Enfant*, est inférieure à ce tableau. Un petit tableau représentant la Vierge, en pied, nourrissant l'Enfant Jésus (n° 1072), qui est classée sous son nom, me paraît appartenir plutôt à un autre successeur de Simone. Le ton rouge des chairs, les colorations dures et heurtées rappellent bien la manière habi-

tuelle de Lippo Memmi, mais, par son style, ce panneau se rapproche davantage de Simone, à qui on l'avait d'abord attribué.

Une récente acquisition a procuré à la galerie un petit tableau d'autel d'un peintre qui n'était jusqu'alors connu que de réputation, d'après des documents, c'est un *Crucifiement* (n° 1062 B) portant l'inscription : FRANCISCUS DE VANNUCCI DE SENIS PINXIT HOC OPUS MCCCLXX. A en juger d'après ce tableau très bien conservé, Francesco di Vannucci était un artiste qui avait la notion de l'effet dramatique et le sentiment de la couleur, tout en manquant de grandeur en bien des points et en laissant un peu à désirer au point de vue de l'étude de la nature. Un petit reliquaire, avec la représentation de la Vierge, qui a été acquis, il y a peu de temps, d'un amateur de Berlin, M. de Kaufmann, a tant de relations avec ce tableau qu'il faut l'attribuer aussi au maître Francesco di Vannucci.

Un artiste de la Renaissance à Sienne, un de ceux qui ont frayé la route, le sculpteur Jacopo della Quercia, dont la puissante individualité a exercé une très grande influence sur le développement du talent de Michel-Ange, attendu qu'il fut un trait d'union entre ce grand maître et Giovanni Pisano, n'a eu qu'une action très faible sur les sculpteurs de Sienne, pas plus que sur les peintres de son pays. Tandis que Jacopo della Quercia, indépendant de Donatello et même quelques années avant lui, s'efforce, avec une liberté exempte de scrupules et par une exécution plus large, de s'inspirer directement de la réalité, et donne à ses puissantes figures une vigueur vraiment dramatique, tout en imprimant à ses compositions un caractère artistique des plus fins, les peintres de Sienne de cette époque et même leurs successeurs, pendant quelques dizaines d'années, se contentent d'imiter, pour ne pas dire de copier servilement, sans aucun sentiment de la nature, les grands maîtres du trecento.

La collection de Berlin possède quelques petits tableaux, qui sont l'expression de cette tendance et que je cite immédiatement après ceux du trecento, parce qu'ils n'en sont, à proprement parler, que l'ombre. Giovanni di Paolo, qui a consacré plus ou moins sa vie à imiter les compositions d'Ambrogio Lorenzetti, est représenté par une petite peinture exceptionnellement personnelle et touchante : *Saint Jean et Marie au pied de la croix* (n° 1112 B). L'énergie avec laquelle est rendue l'expression de la douleur, la couleur sombre et puissante du tableau, l'amertume peinte sur les figures, rappellent certains motifs semblables de Crivelli. Un plus petit tableau de la Vierge, de P. Sassetti (n° 63 B), le contemporain de Giovanni di Paolo,

mais qui n'eut pas comme lui l'avantage d'arriver à un âge très avancé, donne bien l'idée du caractère timide de cet artiste et fait bien valoir la grâce de son genre de peinture. Une seconde toile du même peintre, un colossal tableau d'autel, l'*Assomption de la Vierge* (nº 1122), d'abord attribué à Domenico di Bartolo, qui fut achevé par Benvenuto di Giovanni, montre combien insuffisant au contraire était le talent de l'artiste, quand il s'appliquait à des œuvres de plus vastes dimensions, quand il voulait représenter des scènes animées et des figures de grandeur naturelle. Les figures y sont raides et manquent de charme, le coloris y est sec et uniforme ; enfin le bas du tableau, qui, sans doute après la mort du peintre, fut achevé par Benvenuto di Giovanni, ne vaut guère mieux.

La *Madone entourée de Saints*, du même Giovanni (nº 1127), est une médiocre toile d'atelier, tandis qu'un motif semblable de Neri di Bicci (nº 63 A), qui se trouve au nombre des tableaux récemment acquis, a un caractère peu ordinaire de grâce et de beauté. Le coloris y est plus frais que dans le ravissant tableau de Neri di Bicci, qui rappelle Benozzo Gozzoli, et qui se trouve aux Offices, où cette peinture est attribuée à Francesco di Giorgio.

Regrettant d'être obligé de passer trop superficiellement en revue les œuvres des grands maîtres italiens du XIVᵉ siècle, je mentionnerai seulement, parmi quelques œuvres des anciens maîtres de l'Ombrie et de la haute Italie, un grand tableau de Vierge du peintre de Modène, Barnaba da Mutina (nº 1108), encore à moitié byzantin, bien que datant de l'année 1369, et enfin deux plus petites toiles, désignées comme étant d'Allegretto Nuzzi da Fabriano, le précurseur de Gentile da Fabriano (nºˢ 1176-1178).

W. BODE.

(La suite prochainement.)



QUENTIN MATSYS

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



Aux premières heures du XVIe siècle, l'on voit un moment se dissiper les ténèbres qui environnent la vie du grand peintre. Si Anvers et Louvain se disputent l'honneur d'avoir vu naître le glorieux artiste, devant l'histoire, les deux villes concourent, à un titre égal, à sa renommée. Le lecteur sait, en effet, que ce fut pour une chapelle de confrérie de l'église Saint-Pierre à Louvain que fut créée la *Généalogie de sainte Anne;* il sait aussi que le vaste triptyque de l'*Ensevelissement du Christ*, commandé par les menuisiers d'Anvers, orna d'abord l'autel de leur corporation à Notre-Dame. Les corps de métiers de la ville avaient là leurs autels, adossés aux piliers de la grande nef, chacun, cela va de soi, orné d'une œuvre d'art ayant pour objet de glorifier le patron de la confrérie.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXVII, p. 5.

Comme sur presque tous les points de la carrière de Matsys, la controverse s'est engagée quant à l'ordre de succession de ses deux principales œuvres. Qu'elles se soient suivies de près, c'est absolument démontré. La signature même du maître, sur le volet du tableau de Louvain, l'*Offrande de sainte Anne*, est suivie de la date de 1509.

On s'était d'abord adressé, paraît-il, à deux sculpteurs louvaniens : Van Kessel — un nom célèbre dans l'art flamand — et Peterceels, puis, en 1503, à un sculpteur d'Anvers, dans le dessein d'obtenir un de ces retables grandioses qui font l'orgueil de tant d'églises du Nord. Le prix énorme que devait coûter l'œuvre, peut-être aussi le changement de direction qui s'opérait dans le goût du public, firent rompre le contrat. Ceci se passait en septembre 1508. C'est donc postérieurement à cette date que l'on eut recours au pinceau de Matsys [1].

La commande du tableau d'Anvers eut lieu la même année. Toutefois, l'œuvre ne vit le jour qu'en 1511, ce qui n'a rien que de naturel, vu son importance. L'auteur jugea sans doute devoir y consacrer un espace de trois ans, car le contrat stipule que le prix de trois cents florins, sera acquitté en trois termes annuels. En somme, les deux peintures se sont suivies d'assez près pour ne représenter dans le talent de leur auteur qu'une seule et même phase artistique. La différence des données suffit, à plus d'un égard, à expliquer une différence d'interprétation perceptible au premier coup d'œil.

Un grand intérêt s'attache pourtant à la simultanéité des commandes. Que les Louvaniens fissent appel au pinceau d'un enfant de leur cité, c'était fort simple. Les Anversois, eux, furent très probablement guidés par la célébrité du peintre en sollicitant son concours. De fait, Matsys apparaît dès cette époque comme le premier des peintres flamands, et depuis le jour, déjà lointain, où Van der Goes livrait aux Portinari son triptyque de la *Nativité* de Florence, nul peintre aux Pays-Bas n'avait fait preuve d'un ensemble de connaissances plus extraordinaire que n'en déploya le forgeron d'Anvers dans les pages éminentes dont il va être question.

Donnait-il pour la première fois la mesure de ses aptitudes? N'avait-il préludé par aucune œuvre développée à ce rôle d'ordonnateur de vastes ensembles où la munificence des Flamands aime à paraître, soit pour honorer un saint patron, soit pour affirmer devant le monde la solidarité d'une gilde d'artisans et la ferveur de

1. E. Van Even, *Histoire de l'École de Louvain*, page 373.

leur piété? A ne prendre que les lambeaux de biographie que nous livre la tradition, il faudrait le croire. De même cependant que les églises et les palais de l'Italie, du Danemark et de l'Autriche nous renvoient l'écho de la renommée lointaine des maîtres de la Flandre, c'est au fond des mystérieux oratoires de l'Espagne qu'il faudrait, au gré des juges compétents, recueillir les sources d'une étude complète sur notre peintre, comme sur tant d'autres que les liens politiques des deux pays avaient de bonne heure fait connaître au delà des Pyrénées.

Dans une chapelle en quelque sorte abandonnée de l'église San-Salvador à Valladolid, M. Justi a fait la découverte d'un grand retable qu'il affirme, après une étude soigneuse, devoir être une des œuvres les plus considérables de Quentin Matsys. Il y manque une signature; en revanche une longue inscription en langue castillane est là pour dire au monde et à la postérité que le licencié Gonzalo Gonzalès de Yllescas, membre du conseil de Ferdinand et Isabelle, et sa femme Doña Marina de Estrada, sont les fondateurs de la chapelle, qu'ils ont fait exécuter à... (par une étrange fatalité le nom du lieu a disparu) le présent tableau, posé au commencement de 1504, qu'enfin la chapelle fut achevée en 1492.

De riches sculptures retracent, en un retable, les épisodes de la légende de saint Jean-Baptiste, patron de la chapelle. Vient ensuite une *predella* où sont représentés, par quelque peintre castillan, les donateurs et leur famille sous la protection des évangélistes. Les grands panneaux attribués à Matsys représentent extérieurement la *Messe de saint Grégoire*, intérieurement la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*. — L'ensemble mesure 2^{m},80 de large sur 2^{m},20 de haut.

M. Justi connaissait de longue date cette peinture avant de nous en révéler l'existence. Au lendemain d'un voyage en Belgique, et muni de photographies des principales œuvres de Matsys, il la revit et l'étudia. L'identité de type et de manière sembla plus évidente encore au savant professeur. « La Vierge aurait suffi à l'identification », dit-il [1], et, de fait, l'on s'explique assez que par delà les monts la Madone du peintre anversois apparaisse comme une vieille connaissance au critique familiarisé avec les créations flamandes.

Donc, pour qui admet avec Beulé que les œuvres portent en elles des preuves qui suppléent au témoignage de l'histoire, — et nous sommes

1. *Der Altarschrein der Licenciaten Gonzalez in San-Salvador zu Valladolid*, dans l'Annuaire des Musées de Berlin de 1887.



de ceux-là, — l'expertise de M. Justi semble assez concluante pour établir que Matsys n'avait point attendu que les confrères de Sainte-Anne de Louvain lui procurassent l'occasion de faire montre de ses aptitudes comme créateur de scènes plus développées que celles où, jusqu'alors, s'était révélé son talent. Il faut convenir aussi, que pour une carrière active de plus d'un demi-siècle il serait étrange qu'un tel peintre se fût borné à produire les quelques œuvres que nous acceptons aujourd'hui pour authentiques entre celles qui portent son nom. L'avenir nous réserve sans doute bien d'autres découvertes.

La *Généalogie de sainte Anne* avait depuis longtemps cessé d'occuper à l'église Saint-Pierre de Louvain sa place primitive, quand le gouvernement belge en décida l'acquisition en 1879. L'œuvre a figuré depuis au Musée de Bruxelles. De 1794 à 1816, le Louvre la posséda. Il est à peine douteux que, telle nous la voyons aujourd'hui, elle a dans une mesure considérable, subi les outrages du temps et l'épreuve peut-être plus redoutable de mainte restauration. En plus d'un endroit la ligne est devenue floconneuse.

M. Van Even explique ce coloris très faible par l'effet d'une lumière trop intense sous laquelle, pendant des siècles, fut exposé le tableau. A certains égards l'assertion paraît se confirmer par la vigueur plus grande des volets extérieurs. Le retable étant tenu ouvert, la face antérieure des volets était plus généralement soustraite au jour. Nos souvenirs personnels nous permettent d'affirmer qu'on voyait très mal le tableau au dernier temps de son séjour à Louvain. Il était alors placé sous une fenêtre.

« En 1857, dit M. Van Even, il se trouvait dans le plus triste état. Les panneaux étaient disjoints et de notables parcelles de couleur s'écaillaient et se détachaient de la préparation. Dans plusieurs endroits le travail du maître était gravement compromis et presque réduit à l'état d'ébauche. » Une restauration nouvelle fut décidée en 1860 et terminée en 1864, par Étienne Le Roy, qui mena l'opération avec tout le soin désirable.

Au cours de ce travail, M. Édouard Fétis fut à même de se livrer à une étude approfondie de la fameuse création. C'est de lui que nous tenons un fait particulièrement intéressant : la *Généalogie de sainte Anne* n'est point peinte à l'huile, mais en détrempe, avec glacis à l'huile dans les ombres [1]. Le tout est recouvert d'un vernis de copal blanc, qui

1. *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*. Bruxelles, 1866, page 86.

a formé un émail par lequel le tableau du maître a été protégé contre l'action des divers agents de destruction auxquels il a été exposé.

La pâleur relative du coloris ne tient donc pas seulement aux causes relatées par M. Van Even; on doit, du moins en partie, l'attribuer au procédé choisi par le peintre.

Constatons maintenant que l'emploi presque général de la peinture à l'huile et ses avantages reconnus, ne firent point renoncer tout d'abord à l'emploi des procédés plus anciens, plus spécialement de la détrempe. On sait que Mabuse y eut recours à plus d'une reprise, même sans parler du fameux costume de papier peint que lui attribue la légende. Si l'on veut aller un peu loin, l'on verra, au Musée de Naples, des pages de Pierre Breughel, traitées en détrempe, de façon à faire presque juger indiscrets les éclats de la couleur à l'huile. Pour Matsys, nous aurons, sans trop attendre, l'occasion de le voir très franchement tracer la limite des deux procédés.

Dans le tableau de Louvain nous les trouvons confondus.

La *Généalogie*, ou plus précisément la *Légende de sainte Anne*, comme l'intitule le Catalogue du Musée de Bruxelles, est un des nombreux sujets symboliques légués par l'art du Moyen Age à celui de la Renaissance. La sculpture et la gravure à ses débuts le multiplient autant que la peinture. Il y a là une sorte de disposition traditionnelle dont on ne se préoccupera point d'abord de modifier la symétrie.

La partie centrale du triptyque de Matsys est, dans une forte mesure, créée sous l'empire de ces influences.

Quinze personnages : hommes, femmes, enfants, sont rangés devant un portique à trois arcades. Les quatre hommes, alignés au fond, à distance égale les uns des autres, sont vus à mi-corps derrière le dossier d'un banc de marbre où la Vierge et sainte Anne ont entre elles l'Enfant Jésus. En avant les saintes femmes : Marie Salomé, Marie Cléophas, chacune avec ses enfants, quatre d'une part, deux de l'autre.

C'est là une disposition élémentaire, en escalier, les enfants formant le degré inférieur. L'artiste en rachète la froideur par une distribution de lumière extrêmement bien entendue, autant que par l'observation très fine du détail.

Les figures principales, la Vierge et sainte Anne, se noient dans l'atmosphère radieuse du fond. La mère du Christ est drapée entièrement de gris nacré; sainte Anne d'un vêtement rose pâle. Les tonalités plus graves n'appartiennent qu'aux figures d'avant-plan.



L'OFFRANDE DE SAINTE ANNE, PAR Q. MATSYS.

(Volet de la « Généalogie de sainte Anne », au Musée de Bruxelles.)

L'architecture elle-même contribue à ce caractère aérien par la transparence des marbres.

A l'exception des hommes, figures très caractérisées, on ne peut dire qu'aucun des personnage se distingue par une beauté réelle. Matsys a pour les femmes un type de prédilection, comme la plupart des artistes, d'ailleurs. Il affectionne les rousses aux cheveux à peine ondulés, à l'arcade sourcilière très élevée, à la paupière demi-close, au menton extraordinairement court.

M. Fétis observe avec raison que parmi les quinze personnages de la composition centrale, pas un ne porte le regard vers le spectateur. Hommes et femmes avancent la tête, tendent le cou comme pour écouter. Ce mouvement très spécial à l'artiste, et non dénué de grâce, on le remarque même chez les enfants qu'il introduit dans son tableau.

Ces bambins sont tout le contre-pied de ceux qui nous apparaissent dans les créations italiennes. L'esprit naturaliste du peintre aime à souligner la gaucherie de leurs attitudes, rendue avec une adorable précision. Quiconque se rappelle un fort curieux tableau de Gérard de Saint-Jean au Musée d'Amsterdam, l'*Offrande expiatoire*, est frappé de l'identité de type et d'interprétation des enfants qui y figurent avec ceux de la composition de Matsys.

Nous les voyons ici feuilleter des livres d'heures, rendus avec ce talent de faussaire que Thomas Morus doit signaler un jour chez Matsys. La précision du peintre est poussée au point de permettre à M. Van Even de déchiffrer le texte d'un feuillet d'écriture tenu par l'un des personnages du volet de l'*Offrande de sainte Anne*. A nous de retrouver parmi les images semées autour des enfants, l'épreuve d'une estampe du xve siècle, possédée par le Cabinet de Bruxelles.

Le paysage qui sert de fond à l'ensemble n'a pas été sans dérouter un peu la critique. Comment expliquer ces roches aux anfractuosités multiples, dont les coteaux de Louvain ne donnent certes pas l'exemple, sous le pinceau d'un artiste qui n'a point voyagé, d'un interprète que sa fidélité extrême, met pour ainsi dire hors pair? Ne semble-t-il pas naturel d'admettre que Matsys a vu d'autres pays que le sien, séjourné pour le moins dans les provinces rhénanes et subi l'influence de leurs peintres? A peine acceptait-on que son architecture pût être imaginaire. Pourquoi n'en aurait-il pas trouvé le principe en Italie? Cette idée des lointains voyages a eu toujours de grandes séductions pour les artistes flamands. Il n'y a peu d'années encore Memling était un véritable vagabond. Parti je ne sais d'où,

il venait se loger aux frais de la charité et s'en allait ensuite mourir dans un couvent d'Espagne!

Pour Matsys paysagiste les choses se présentent aujourd'hui de la manière la plus simple. Il a eu pour collaborateur le premier paysagiste de son temps, Joachim Patenier.

A vrai dire, le soupçon nous en était venu. En effet, des liens d'amitié si intimes unissaient les deux artistes, que la chose était absolument régulière. Quand Patenier mourut, en 1524, Matsys fut le tuteur de ses enfants.

« Il est permis, étions-nous amené à dire, à propos de ce fait, de se demander si Patenier n'est pas associé, dans une certaine mesure, aux œuvres de Q. Matsys, dont les paysages accidentés offrent plus d'une analogie avec ceux de son contemporain et ami. Remarquons, d'ailleurs, que l'idée d'une intervention de Patenier, comme paysagiste, dans les œuvres d'autres peintres, doit être admise. Le Musée d'Anvers possède des portraits de Van Orley dont on assure que les fonds procèdent du pinceau de Patenier. M. Édouard Fétis, dans son catalogue du Musée de Bruxelles, envisage également comme probable que, pour la *Vierge de douleur* (n° 48 de ce musée), le paysage est seul de la main de Joachim. Enfin, Van Mander, dans sa biographie de Josse Van Clève, parle d'une Vierge de ce maître, dont le fond était de Patenier [1]. »

Si les collaborations de cette espèce sont infiniment plus fréquentes qu'on ne le croit, leur souvenir a peu survécu. C'est une rare fortune que la mention relevée par M. Justi dans l'inventaire de l'Escurial de 1547 : « Maestre Coyntin y M. Joachim. Tabla en que esta pintada la Tentacion de Sant Anton con tres mugeres *en un paysage de M. Joachim* [2]. »

Avant de passer à l'examen des volets de la *Légende de sainte Anne*, un mot encore de son architecture.

Une estampe, datée de 1577, reproduit le tableau de Matsys avec un complément architectural qui manque à la peinture.

Ce complément n'est pas dénué de valeur. Dans une lunette centrale on voit le Père éternel, latéralement David et Moïse, à mi-corps, sous un pinacle dans le goût de la Renaissance. L'entablement est surmonté de quatre génies dont les deux extrêmes tiennent, l'un l'écu aux armes de la ville de Liège, le second les armes de la principauté.

1. Le *Livre des peintres*. Paris, 1884, t. I, page 195

2. Voy. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, p. 95. L'œuvre est exposée sous le n° 1523 à la Galerie du Prado.

L'image est, en effet, une sorte d'emblème ou de pieux souvenir, distribué par les Augustins « d'auprès de Liège », comme ils s'intitulent dans les vers inscrits sous la planche.

Le retable s'est-il présenté jadis comme dans la gravure? Nous l'ignorons. L'existence de l'image a cet autre intérêt de nous apprendre que même hors des limites du territoire brabançon, l'œuvre de Matsys avait de bonne heure acquis une sorte de popularité.

Si même la logique ne devait faire envisager les volets de la *Légende de sainte Anne* comme ayant suivi l'exécution du panneau qu'ils recouvrent, l'aspect des peintures ne laisserait plus de doute à cet égard. On constate, en effet, dans l'*Offrande de saint Joachim*, dans l'*Offrande de sainte Anne* et plus particulièrement dans le volet représentant la mort de la sainte, un emploi plus libre des procédés que dans le tableau central.

Il s'agit également de compositions plus restreintes, de scènes d'intérieur où le rapprochement des figures commande, ou tout au moins tolère une distribution de la lumière plus concentrée. En revanche, dans le volet où l'ange apparait à saint Joachim, le peintre a tenu compte des conditions d'éclairage nécessitées par le plein air où s'accomplit le miracle.

Le rôle du paysage assumait ici une importance primordiale. Matsys a marqué et marque encore, dans l'histoire de la peinture flamande, comme l'un des pères du genre. Nous ne prétendons pas diminuer sa gloire, mais quand la preuve nous est acquise qu'il profita de la collaboration de Patenier, nous ne sortons pas de la vraisemblance en assignant une part plus large à l'intervention de ce dernier.

Quoi qu'il en soit, les perspectives aérienne et linéaire sont également bien observées dans le fond du paysage où Joachim prosterné est averti par l'ange de la grossesse de sainte Anne. L'œil ne se lasse point de suivre tous les détails de la vaste et pittoresque contrée, semée d'innombrables fabriques, où l'artiste a placé son épisode.

Sous le crayon d'Albert Dürer, l'ange a une importance égale à celle du père de la Vierge. Chez Matsys, au contraire, comme chez la plupart des Flamands, l'ange a un caractère plus aérien, et le surnaturel de l'apparition est encore accentué par les colorations d'un vêtement où le vert se mélange au rouge, comme si le peintre s'était inspiré de certaines plantes au feuillage versicolore.

Les scènes du temple l'emportent, par le mérite de l'exécution, sur l'ensemble des œuvres flamandes parues jusqu'alors. Van Eyck a



APPARITION DE L'ANGE A SAINT JOACHIM, PAR Q. MATSYS.

(Volet de la « Généalogie de sainte Anne », au Musée de Bruxelles.)

plus d'éclat, Memling plus de douceur, aucun n'arrive à une réalisation plus complète, ne modèle avec plus de science. L'expression ne le cède point en noblesse au dessin lui-même et l'harmonieux ensemble évoque le souvenir du Francia.

Épris, comme toujours, du détail, Matsys ne se fait pas grâce d'un fil dans les splendides tissus d'Orient qui drapent le grand prêtre et servent de tenture au lieu consacré. Les monnaies d'argent et d'or que l'officiant rejette à l'extrême confusion de Joachim, sont traitées avec une égale précision.

Mais le sujet triomphe de cette minutie. — L'émotion contenue et la couleur discrète sont comme une voix qui se modère. Le prêtre à barbe blanche et flottante n'a point recours à un geste violent pour repousser Joachim, non plus que ce dernier ne s'emporte. La loi, *dura lex*, est subie et appliquée avec une égale résignation.

Plus intéressante peut-être est la scène où les parents de la Vierge apportent au Temple une partie de leurs biens. Matsys y prodigue les ressources de son pinceau. L'oblation se fait avec une dignité qui contraste avec la scène comme l'a interprétée Dürer.

Le peintre semble avoir voulu attacher une importance particulière à cette partie de son œuvre. Non seulement c'est ici que, sur un membre d'architecture qui n'est pas sans analogie avec le *Puits de Moïse*, à Dijon, nous pouvons lire la signature : QUINTE METSYS, suivie de la date 1509, et des mots SCREEF DIT, qui veulent dire « traça ceci », mais, chose étrange, le document tenu par l'un des assistants, débute par les premières lignes d'un acte de donation fait par Matsys en faveur de ses enfants, sous la date du 15 mars 1508[1]. A-t-il voulu rehausser la solennité des engagements qu'il venait de contracter et s'est-il représenté peut-être lui-même, donnant lecture de l'acte qui les consacre ? Ne serait-ce pas une manière comme une autre d'expliquer ici l'intervention d'un texte si complètement étranger au sujet de l'œuvre, et à tout prendre fort inutile à son intelligence ?

Le fond du tableau nous montre une tour gothique, qui n'est pas celle de Notre-Dame d'Anvers, encore inachevée au moment où l'œuvre voyait le jour, mais plus probablement une sorte de complément imaginaire de Saint-Pierre de Louvain. Cette partie architecturale est d'un travail des plus délicats.

Passé maître dans la traduction des mouvements de l'âme, Matsys

1. Van Even, *Histoire de l'École de peinture de Louvain*, page 377, et *Vlaamsche School*, 1863, p. 126.

ne pouvait manquer d'être à la hauteur de sa tâche dans le volet de la *Mort de sainte Anne*. « Jamais peut-être, dit M. Fétis, l'instant suprême où l'âme va se dépouiller de son enveloppe mortelle n'a été rendu d'une manière aussi saisissante. Ce n'est pas la décomposition du corps que nous a montrée l'artiste, c'est le départ de l'âme pour les sphères célestes. » Loin d'éviter comme le peintre antique le spectacle des larmes, Matsys apporte une sorte d'affectation à nous mettre en présence des femmes éplorées qui assistent à la mort de sainte Anne. Douleurs vraies et contenues à la fois, comme il sied à la gravité des personnages mis en scène.

Muette sur les circonstances de la production de cet ensemble grandiose, l'histoire ne nous dit point davantage l'impression qu'il produisit sur les contemporains. Nul auteur n'a pris la peine de noter la date de son exhibition première et Van Mander le passe même sous silence. Fickaert n'en parait pas avoir jamais entendu parler et si Fornenbergh le mentionne, sa description est à ce point inexacte que pour s'excuser il invoque le lointain souvenir qu'il a de l'œuvre !

Il faut bien avouer aussi, que même pour la masse du public de notre temps, la *Généalogie de sainte Anne* était une œuvre ignorée le jour où elle prit place au Musée de Bruxelles.

« Pour Matsys, dit Bürger, c'est au Musée d'Anvers *seulement* qu'on peut avoir une idée de ses puissantes facultés d'artiste [1]. » Il faut en convenir, d'ailleurs, depuis plusieurs siècles la renommée du peintre s'est identifiée avec sa grande page de l'*Ensevelissement du Christ*, au Musée d'Anvers.

S'étendre sur les mérites respectifs des deux œuvres est chose à peine nécessaire, les deux peintures différant essentiellement par les sujets. Il est certain pourtant que le triptyque d'Anvers se signale par un ordre de qualités extraordinairement propres à provoquer l'émotion d'une foule. Non seulement les figures atteignent et dépassent même la grandeur naturelle, mais les épisodes réunis dans le panneau central et les volets, surtout la manière de les présenter, communiquent au spectateur une des impressions les plus profondes qu'il soit donné de ressentir à l'aspect d'une œuvre d'art. S'il est vrai que l'École primitive finit ici, nous pouvons ajouter que les trois quarts de siècle qui se sont écoulés depuis ses plus sérieuses manifestations n'offrent point de pages plus prodigieusement réalisées.

1. Le *Musée d'Anvers*, collection des quarante principaux tableaux photographiés par E. Fierlants. Bruxelles et Leipzig, Muqardt.

De tout temps les Anversois ont tenu à l'*Ensevelissement* comme à un Palladium. Philippe II lui-même échoua dans les démarches qu'il fit pour l'acquérir et Van Mander affirme que ce fut son mérite même qui le fit épargner par les iconoclastes. Profitant de la gêne où se trouvait la corporation des menuisiers et des secours qu'elle prêtait au pays, Élisabeth d'Angleterre parut un moment devoir réussir où son royal beau-frère avait échoué. On assure qu'elle avait obtenu, en 1577, la cession du tableau pour une somme très considérable : quarante mille florins, lorsque Martin de Vos réussit à faire anéantir ce marché par l'autorité du magistrat qui, bientôt après, devint lui-même acquéreur. Le retable fut alors transporté à l'Hôtel de Ville. « Conduite louable, dit Descamps, et qui devrait être suivie pour tous les bons ouvrages placés en public, qui sont les seuls objets qui conduisent les voyageurs curieux à parcourir ce pays. »

Replacé à l'église en 1589, après le rétablissement du culte catholique, le tableau faillit être de nouveau perdu pour le pays en 1798. Il fut annoncé en vente par les commissaires français sur une estimation de six cents francs, avec tout l'autel de marbre et les portes de cuivre de la chapelle [1]. Cette fois encore ce fut un artiste qui intervint pour le sauver. Sous prétexte de faire servir l'œuvre à l'étude de ses élèves, G. Herreyns la fit transporter à l'École centrale des arts où elle resta jusqu'au jour de la formation du Musée d'Anvers.

Pour avoir échappé à des dangers si nombreux, ce triptyque n'a malheureusement point traversé les siècles sans subir les outrages du temps. Alexandre Van Fornenbergh l'avait signalé dès l'année 1652 à la municipalité anversoise comme gravement compromis [2]. Il fut alors restauré pour la première fois, depuis le temps où Vredeman de Vries avait dû lui composer un entourage architectural et où Michel Coxcie reçut pour mission de le lui adapter aux angles. Dans la belle chromolithographie de Kellerhoven publiée par Didot, ces angles existent encore [3]. Ils ont disparu lors de la dernière restauration, c'est-à-dire il y a vingt ans.

En dépit de ces vicissitudes, l'*Ensevelissement du Christ* se présente

1. Dans une certaine mesure ce prix dérisoire s'explique par la médiocre estime où l'on tenait alors les œuvres « gothiques ». Mensaert, dans son *Peintre amateur et curieux*, publié en 1763, se montre peu enthousiaste du tableau de Quentin Matsys. « Dans cet air gothique, je crois y voir la peinture dans son enfance. Pourtant, ajoute t-il, presque avec pitié, bien des gens l'admirent encore aujourd'hui. »

2. F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, page 63.

3. Les *Chefs-d'œuvre des grands maîtres*, avec texte, par Alfred Michiels.

dans des conditions de splendeur peu ordinaire. La forme a gardé tout son accent, chose essentielle dans une œuvre dont il est permis de



FIGURE D'HÉRODE.

(Dessin d'Eug. Delacroix, d'après la gravure d'A. Dürer.)

dire que chaque trait de pinceau ajoute à l'expression. Le cadavre du Christ est une apparition épouvantable, dont l'impression ne

s'efface pas plus de la mémoire que celle de ce fameux Christ de Holbein, au Musée de Bâle. L'étirement des muscles, la tension violente des extrémités, l'affaissement des parois abdominales, diraient le genre de mort enduré par celui que l'on s'apprête à ensevelir, alors même que l'instrument du supplice ne se dresserait pas à nos regards.

La tête est d'une beauté cruelle ; le peintre l'expose à nos regards en pleine face, sans atténuer en rien la poignante et dernière expression d'un œil vitreux, d'une lèvre contractée, d'un front déchiré par la couronne d'épines.

Tandis que la Vierge s'abîme de douleur dans les bras de saint Jean, que l'une des saintes femmes essuie de ses cheveux les pieds sanglants du Christ, Joseph d'Arimathie procède avec une délicatesse émue à l'extraction d'une épine demeurée dans le front meurtri du Sauveur.

Si le summum d'émotion réside dans la douleur de la Vierge et de la Madeleine formant avec le Christ un groupe sculptural, comme dit Bürger, les autres personnages ne descendent point au rang de comparses.

Chez eux le respect se mêle à la douleur. L'on n'efface point de sa mémoire le souvenir de l'homme au turban violet, aperçu déjà dans la *Généalogie de sainte Anne*, et qui tient ici la couronne d'épines avec une expression d'angoisse et de pitié ineffable.

La gamme des tonalités de cette page dramatique, son exécution matérielle se lient étroitement à la conception. En digne fils de la Flandre, Matsys aime à étaler aux yeux de la foule la richesse des costumes. Joseph d'Arimathie, l'homme opulent, en fournissait le prétexte. Sa robe de brocart d'Orient, semée de léopards et de coqs d'argent sur fond rouge, est relevée de perles et frangée d'or. La Madeleine est parée d'une riche ceinture et ses compagnes ont des coiffures relevées d'or. Pareille richesse peut être hors de propos, mais les relations de couleur y gagnent. Elles sont des mieux entendues. Les groupes ont la profondeur nécessaire et la réalité. L'intérêt de la scène se concentre sur ces trois personnages : le Christ, la Vierge et saint Jean, vêtus du costume traditionnel ; la Vierge de bleu, saint Jean de rouge.

Le décor prête puissamment son concours à l'expression dramatique du sujet. Il n'est pas défendu de croire, cette fois encore, à l'intervention de Patenier dans l'amoncellement des roches dont la ligne imposante se détache sur le bleu d'un ciel aux nuages tourmentés. A gauche, dans la vallée, Jérusalem, avec ses tours et son temple magnifique.

Sur le plateau du Calvaire, les larrons restent accrochés au bois d'infamie, tandis qu'au pied de la croix du Christ deux femmes recueillent le précieux sang. Le travail du jour est terminé, les ouvriers s'en vont. L'un s'est chargé de l'échelle, tandis qu'un second s'attarde à manger sa tartine, qu'un autre remet ses chaussures, à la manière des journaliers flamands, leur tâche achevée. Il semble entendre le colloque de ces deux hommes qui font songer aux fossoyeurs d'Hamlet.

Le sépulcre s'ouvre à notre droite, dans une anfractuosité du roc. A la lueur d'une chandelle, une femme balaye la chambre funéraire, tandis qu'un vieillard, sans doute quelque serviteur de confiance du pieux Joseph, apporte le linceul tout fraîchement repassé.

C'est la note familière qui, parfois grivoise, retentit à travers l'œuvre de ce contemporain de Jérôme Bosch, de ce précurseur du vieux Breughel.

Réaliste dans l'acception la plus moderne et la plus complète du mot, Matsys ne tient pas plus au vague de la conception qu'au vague de la forme. Sa coloration est précise comme tout le reste. Aussi sa recherche n'est-elle jamais entreprise dans le domaine de la convention.

Certes, il se réclame de la tradition, mais aucun souvenir d'autrefois n'entrave la libre affirmation de sa personnalité. C'est merveille de le voir, simplement porté par son génie, planer sur la foule des égarés dont les plus habiles iront bientôt se brûler les ailes au flambeau de l'art transalpin.

Notre maître a pourtant ses types de prédilection ; il a des physionomies, des airs de tête auxquels on ne se trompe point et qu'il est permis de prendre pour guides dans la détermination de ses œuvres. Comme d'autres, sans doute, il adapte des études préalables à ses compositions développées. Un collectionneur viennois, M. Figdor, possède deux têtes en détrempe, études admirables évidemment exécutées en vue des saintes femmes de l'*Ensevelissement du Christ*. Nous reproduisons en lettre l'une de ces peintures.

Le choix du procédé n'a rien qui doive surprendre. La détrempe avait ses avantages, à commencer par celui de permettre à l'artiste d'aller vite en besogne. Dürer y eut souvent recours, et l'on doit reconnaître qu'il y a un grand charme dans ces productions d'un éclat adouci, sous le pinceau des maîtres primitifs.

La rareté des produits de ce genre s'explique autant par leur nature fragile que par l'infériorité relative qu'on en vint à leur assigner au

XVII[e] siècle[1], alors que Rubens trouva le secret de renforcer encore en puissance l'éclat de la couleur à l'huile.

Les volets de l'*Ensevelissement* de Matsys n'ont pas une moindre signification que l'œuvre principale.

Dans celui de gauche, on assiste à la décollation de saint Jean-Baptiste (épisode relégué à l'arrière-plan), et à la *Danse de Salomé*. Dans celui de droite au supplice ordonné par l'empereur Domitien pour l'évangéliste saint Jean.

Nulle part, mieux que dans ces créations, le maître n'a donné la mesure de sa puissance expressive, plus nettement caractérisé son génie. Que les compositions d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde lui aient passé par les mains, c'est à peine douteux[2]; combien pourtant il pénètre plus profondément dans l'esprit de son sujet!

Voici Salomé. C'est en dansant qu'elle apporte au roi son lugubre hommage. Hérodiade n'a point attendu que le chef décapité de saint Jean touchât la table pour y porter son couteau d'un air de triomphe. Spectacle dont l'horreur s'accroît encore par le voisinage des splendeurs d'une fête dont Rubens a dû se souvenir en créant sa Thomyris.

Remarquons en passant que dans la *Vie du Christ* de Gérard Leeu, qui vit le jour à Anvers en 1488, le même épisode se rencontre et que là encore Hérodiade perce de son couteau le chef décapité de saint Jean. C'est ainsi encore qu'elle reçoit le sanglant trophée dans l'estampe de Lucas de Leyde. Chez Albert Dürer (B. 126; 1511), la tête de saint Jean passe des mains de la fille à celles de la mère pour arriver au roi.

Une richesse extrême de parures et d'accessoires est déployée par Matsys dans son banquet d'Hérode. Non seulement les personnages sont vêtus d'étoffes superbes et chargés de joyaux, mais sur la table

1. Outre les tableaux de Pierre Breughel déjà mentionnés, nous pouvons rappeler un *Christ au tombeau* attribué à Rogier Van der Weyden, à la Galerie Nationale de Londres, et un sujet analogue, de grandes dimensions, au Musée Germanique de Nuremberg.

2. Une analogie trop évidente existe entre le Domitien d'Albert Dürer (B. 61, de la série du bois de l'Apocalypse) et l'Hérode de Matsys pour que l'idée d'une simple coïncidence puisse être ici admise. On peut juger de cette analogie d'après le curieux dessin d'Eug. Delacroix que nous reproduisons ici et qui est une interprétation fort exacte de la figure de Dürer. L'*Apolycapse* d'Albert Dürer date de 1498. La *Salomé* de Lucas de Leyde (B. 12 des bois) n'est pas non plus sans analogie avec celle du maître anversois, sinon par la ligne, du moins par la conception générale.



L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST ET LE MARTYRE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE, PAR QUENTIN MATSYS.

(Dessin d'ensemble de la partie centrale et du volet de droite du retable du Musée d'Anvers.)

apparaissent une coupe, une salière, et derrière le roi un médaillon d'empereur qui méritent d'occuper l'archéologue.

Le type des femmes ne diffère pas notablement de celui que nous connaissons. C'est une apparition extrêmement gracieuse que celle de Salomé. Complice inconsciente du crime de sa mère, son regard autant que son attitude sollicitent l'approbation du roi.

D'une tribune, les musiciens terrifiés assistent à ce drame digne de Shakespeare. Les instruments se taisent et c'est dans le silence que la jeune danseuse vient d'achever son pas. Tout cela est d'un suprême intérêt et l'on s'explique assez que depuis bientôt quatre siècles le public ne se soit point lassé dans son admiration pour une page si étonnamment belle et si accessible à son intelligence [1].

Le volet de droite nous transporte dans le milieu des places publiques. Matsys est tout entier dans les deux figures des chauffeurs de l'avant-plan. L'Évangéliste, jeté dans la chaudière par l'ordre de Domitien, montre une résignation qui contraste avec les faces grimaçantes des tortionnaires.

L'empereur et ses conseillers, tous à cheval, se rangent autour du supplicié, non loin de la porte Latine. Les gamins avides du cruel spectacle sont montés aux arbres, comme ceux de Henry Monnier. Mais ce qu'ils voient est bien plus extraordinaire encore. Les bourreaux se démènent en d'impuissants efforts pour amener le liquide où plonge l'apôtre au degré d'ébullition. Autant par l'ardeur du foyer qu'ils attisent que par celle de leur travail, ils suent sang et eau. Leurs faces se congestionnent : l'un pousse la langue, l'autre serre les dents. Jamais peut-être l'effort stérile n'a été plus parfaitement traduit. Il n'est pas jusqu'au détail de la cruche placée au premier plan, qui ne nous avertisse qu'aucun stimulant n'a été négligé.

Effort stérile, disions-nous. En effet, ce n'est point au martyre de saint Jean, comme on l'a cru, mais au miracle qui préserve ses jours que nous fait assister le peintre.

Admirable par la vigueur du sentiment profondément naturaliste dans les grandes figures du premier plan, Matsys n'est point parvenu à rendre la perspective aérienne d'une manière satisfaisante. Les personnages du fond semblent collés les uns aux autres, et ce défaut, constaté d'ancienne date, provoquait, dès le XVI[e] siècle, des paris sur le nombre de chevaux représentés dans la composition. L'épreuve.

1. Voy., dans le numéro de janvier 1888, la reproduction que nous avons donnée de ce volet, d'après un excellent dessin du graveur Franck.

déjà signalée par Van Mander, était si bien passée dans les habitudes anversoises, que Van Fornenbergh se croit obligé de faire, pour l'utilité de ses lecteurs, le compte exact des têtes de chevaux.

Quand Léopold d'Autriche vint à Anvers, en 1648, il voulut lui-même tenter l'épreuve et, n'ayant pas réussi, traita de « sixième cheval » l'individu chargé de lui faire voir le retable de Matsys. C'est du moins ce que raconte Fornenbergh en cherchant à l'expliquer, car l'aventure était toute récente et causa, paraît-il, quelque scandale.

A l'extérieur, les volets du triptyque représentent les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Apôtre. Les têtes, belles et pleines de noblesse, ne rachètent point le manque de style de ces figures drapées où le souvenir de Mantegna et celui d'Albert Dürer ne tournent point à l'avantage du Flamand.

Reconnaissons aussi que dépouillé de l'artifice des couleurs, Matsys ne retrouve point davantage la pénétrante expression des gothiques dans ces simulacres de statues.

HENRI HYMANS.

(*La suite prochainement.*)



L'HERCULE DE PUGET

AU MUSÉE DE ROUEN



L'INAUGURATION du nouveau Musée de peinture et de sculpture de Rouen, qui a eu lieu ces jours derniers, va enfin permettre aux artistes et aux amateurs de juger de l'importance du groupe de Puget : *Hercule terrassant l'hydre de Lerne.*

Cette œuvre de premier ordre était demeurée enfermée jusqu'ici dans les magasins, en attendant qu'une restauration sobre et habile lui eût fait reprendre en grande partie sa splendeur d'autrefois, et que l'achèvement complet du Musée permît de l'y faire figurer dans tout son éclat. Placée, à cause de ses grandes dimensions, sur le palier de l'escalier d'honneur qui conduit aux nouvelles salles du Musée céramique, c'est-à-dire entre le rez-de-chaussée et le premier étage, elle a le recul et le jour nécessaires pour être exposée à son plan, et présente en entrant une perspective très heureuse, qui ne fera que gagner encore, lorsqu'elle se détachera sur un fond moins clair, et sera encadrée par les peintures de M. Puvis de Chavannes, dont le conseil municipal de Rouen vient de voter l'exécution.

Sans chercher à nous étendre sur le mérite artistique de ce groupe, dont la planche et le dessin qui accompagnent ce texte peuvent déjà donner une idée, nous nous contenterons de rappeler son origine et sa provenance, en indiquant par quelle suite de circonstances il est entré au Musée de Rouen, dont il est en sculpture le joyau principal.

On sait par les divers biographes de Puget qu'il séjourna en Normandie de 1659 à 1660. Mais ce qu'il est intéressant de constater, c'est la durée même de ce séjour que nous allons essayer d'établir par des documents inédits qu'un artiste distingué, doublé d'un érudit,

M. Charles Ginoux, de Toulon, a bien voulu rechercher pour nous dans les archives de sa ville, illustrée par le séjour et les célèbres travaux du maître.

Citons d'abord ce passage du P. Bougerel qui mentionne le séjour de Puget en Normandie :

« L'année d'après (c'est-à-dire en 1659) Puget vint à Paris, attiré par M. Girardin qui le mena à sa terre du Vaudreuil en Normandie. Il y demeura jusqu'au 12 juillet 1660. Il y fit deux statues de pierre de Vernon, de huit pieds et demi de hauteur : l'une représente *Hercule* et l'autre la *Terre* avec un Janus qu'elle couronne d'olivier.

« Elles furent estimées 300 écus pièce. Il travailla encore au modèle d'un bas-relief. M. Lepautre, architecte renommé, trouva ces ouvrages si beaux, qu'il conseilla à M. Foucquet d'employer un si habile homme pour les ornements de Vaux-le-Vicomte. »

En 1650 (cette date nous est aussi fournie par le P. Bougerel), Puget avait épousé en premières noces une demoiselle Boulet, de Toulon. Il était donc dans cette ville comme en famille, et cela explique ses achats de terrains en vue de s'y construire une demeure, de même que les divers travaux dont il se chargeait à l'entreprise.

C'est à l'aide de la procuration laissée par lui à sa femme, pendant son absence, que nous allons pouvoir établir approximativement la durée de son séjour en Normandie.

En 1653, Puget avait peint plusieurs tableaux pour la confrérie du *Corpus Domini*, entre autres le *Baptême de Constantin* et le *Baptême de Clovis*, qui figurent actuellement au Musée de Marseille, ainsi que le *Salvator mundi*, exécuté par lui pour la même confrérie, en 1655.

En 1657, il avait exécuté ses fameuses cariatides de l'hôtel de ville de Toulon. « Tour à tour paysagiste et ingénieur, modeleur d'ornements ou peintre d'histoire, menuisier, architecte, marbrier, peintre de marines », écrit M. Léon Lagrange, dans son excellent livre sur *Pierre Puget*, dont la *Gazette* a eu la primeur, nous le voyons, également en 1659, fournir un buste du roi, une porte vitrée et une inscription en lettres de cuivre doré, se montrant ainsi « ordonnateur savant des formes diverses dont l'art dispose et des matières que la nature lui soumet », ajoute l'écrivain que nous venons de citer.

Nous sommes arrivés à l'époque où Puget va bientôt quitter Toulon pour venir séjourner en Normandie. Il est toujours question de travaux exécutés dans la chapelle du *Corpus Domini* à la cathédrale de Toulon, ainsi que l'indique cette quittance qu'il signe encore de sa propre main :

« Ce descharge sieur Laurens trésorier de cinquante livres payées à Pierre Puget pour compte du prix fait d'une custode pour lad. chapelle, apert du reçu dud. Puget du 10 octobre mil six cent cinquante neuf 50 liv. » (Arch. com. série GG 16 registre f° 72 v°).

Ce sieur Laurens était le même trésorier devant lequel avait été passé le marché du 10 janvier 1659 cité plus haut.

Deux jours plus tard, il est encore fait mention d'une somme de 80 livres pour le payement entier des travaux (portiques et cariatides, plus porte du balcon et buste du Roi); mais cette fois le maître est absent, et c'est sa femme qui signe pour lui, en apposant une marque en forme de croix de Saint-André.

« 12 octobre 1659, par délibération du conseil de sa commune du susdit jour, est mandé un sieur Ripert, trésorier moderne, de payer à M. Pierre Puget la somme de quatre-vingt livres pour l'entier payement du prix fait qu'il a fait pour la communauté dans la présente maison de ville, et rapportant acquit sera admis à bon compte.

« Prezant moy seuls né damoiselle Paule Boulete, *fait de procuration* de M. Pierre Puget par contract rebçu mestre François Lieutaud notaire, le 7e du présent mois rebçu de monsieur le trésorier les huitante livres cy-dessus hordonnées de l'acquit a faict sa marque à Tollon ce 18 hoctob 1659.

Marque de X de ladite demoiselle Boullet
CATELIN (consul) 80 L.

Sera pour huitante livres.
Arch com. CC 262 Registre, fol. 54. »

Le 22 octobre 1660, Puget est de retour à Toulon et donne lui-même la quittance que voici. « Sieur Puget du XXI j. 22 octobre 1660 je (le trésorier, me descharge de cinq cents livres que j'ai payé pour et entier payement de la somme de dix-huit cent livres pour le prix du tabernacle de la chapelle (du Corpus Domini) consistant de messieurs les recteurs et apert de la quittance de même jour et plus, Vacon, notaire... 500 livres. »

Ces cinq cents livres pour entier payement furent payées par le trésorier Flamenc par quittance du 21 octobre 1660 reçue par ledit Me Vacon ainsi qu'il suit : à Puget 25 livres, à Ponchin 150 liv. et à Jean Panon, menuisier, 225 liv. Le marché avait été conclu avant son départ, par Puget, le 14 janvier 1659. D'autres documents analogues à ceux-ci, cités par M. Léon Lagrange, indiquent bien que dans cette commande, Puget n'avait dû exécuter que deux tableaux à l'huile, et

probablement quelques sculptures. Quant au reste, une fois son plan accepté, il en avait chargé deux ouvriers, Panon et Ponchin, auxquels il avait abandonné alors une grande partie de la somme qui lui avait été allouée à lui-même, pour cette décoration, qu'un incendie a détruite complètement en 1681.

Bougerel nous dit que Puget demeura en Normandie jusqu'au 12 juillet 1660. Or l'artiste n'a pu quitter Toulon avant le 10 octobre 1659, jour où il donne quittance de sa main d'un troisième payement pour sa custode. Il n'avait donc dû quitter cette ville, au plus tard, que le 18 octobre de la même année, puisque sa femme, ce même jour, munie d'une procuration de lui en date du 7, devant Lieutaud notaire, reçoit sur ce mémoire un paiement de 80 livres, et donne quittance en faisant sa marque habituelle qui est une croix X.

Si l'on prend comme point de départ la date du 10 octobre 1659 pour arriver à celle du 12 juillet 1660, on doit conclure que Puget aurait passé neuf mois en Normandie, exécutant pendant ce délai les deux groupes et le bas-relief mentionnés par le P. Bougerel. On sait, du reste, qu'il partit pour Gênes au commencement de 1661.

Le château du Vaudreuil, où Puget était attiré par Claude Girardin. venait d'être construit par Lepautre dans le style imposant du siècle de Louis XIV. Il remplaçait d'autres édifices plus anciens, notamment un château du XVIe siècle, et un autre du XIVe siècle, que le roi Jean avait fait décorer de peintures par Jean Coste, et de statues, enluminées par Girard d'Orléans, ainsi qu'il résulte des documents publiés par M. A. de Montaiglon, dans les Archives de l'art français, t. II et III.

Le nouveau château était entouré par un magnifique parc de deux cents arpents dessiné par Le Nôtre, dans lequel la rivière l'Eure, séparée en deux bras, formait des cascades et des ilots, et alimentait plusieurs pièces d'eau. L'habile dessinateur avait su tirer très heureusement parti de tous ces avantages de la nature, et l'on conçoit que cette belle Normandie, si plantureuse d'aspect, par sa fraîcheur et sa fécondité, ait pu permettre à Puget d'y prolonger son séjour, sans trop de regret, jusqu'au complet achèvement de ses travaux. Claude Girardin était alors le premier employé de Fouquet, et partageait, avec les avantages que lui procurait la haute situation de son maître et ami, son goût pour les dépenses somptueuses. Nous trouvons une partie de ces renseignements et ceux qui vont suivre dans un livre sur l'*Histoire de la châtellenie et haute justice du Vaudreuil* qui a coûté de longues et patientes recherches à

son auteur, M. Paul Goujon. En 1657, Claude Girardin avait emprunté 240,000 livres à Anne de Villers, épouse de Pierre Girardin. et acheté le Vaudreuil à Charles de Rambures, comte de Courtenay, pour en faire cette belle résidence qui lui valut le surnom de l'une des trois Grâces de la Normandie. Malheureusement pour lui il fut entraîné dans la disgrâce de son chef, le surintendant des finances, et, impliqué dans son procès, il dut émigrer en pays étranger. Le château et ses dépendances furent saisis en son absence et vendus par autorité de justice, le 10 juin 1667. Ils furent repris en payement par sa belle-sœur, Anne de Villers, qui s'était remariée en secondes noces à messire Louis Girard de la Cour des Bois, conseiller du roi.

Claude Girardin avait dépensé 350,000 livres tournois en bâtiments et acquisitions pour cette propriété et il restait redevable envers sa belle-sœur d'une somme de 56,000 francs, avec les intérêts, qu'il se trouvait dans l'impossibilité de payer.

Le château du Vaudreuil passa ensuite dans les mains de cinq ou six propriétaires différents et les deux belles statues du Puget finirent par tomber peu à peu dans l'oubli.

Ayant pris part aux travaux du Congrès de la Société française d'archéologie qui avait lieu à Caen, au mois de juillet 1883, nous entendîmes, le 18 du même mois, une communication de M. l'abbé Porée, curé de Bournainville, dans laquelle il signalait des débris d'une statue colossale d'Hercule terrassant l'hydre de Lerne, qui gisaient épars dans un champ attenant aux ruines de l'ancien château de la Londe. Ces débris se divisaient en trois tronçons composés d'une partie de la base de l'hydre, des jambes et du torse, d'une statue « affreusement mutilée », que M. l'abbé Porée supposait pouvoir appartenir à l'une des statues exécutées par Pierre Puget pour le château du Vaudreuil[1]. Sur la vue d'une assez mauvaise photographie soumise par lui, sur laquelle ces débris réunis avaient été reproduits, nous n'hésitâmes pas à reconnaître la main du Puget, car, malgré la couche épaisse de lichen et de mousse qui les recouvrait, certains détails annonçaient une puissance d'exécution et de modelé remarquable.

Il n'en fallait pas davantage pour exciter notre désir d'obtenir ces débris pour le Musée de Rouen; aussi notre premier soin fut-il de demander à M. l'abbé Porée de les acquérir à nos frais. Nous ayant dit que ces débris lui avaient été signalés déjà depuis plus d'une année

1. *L'Hercule terrassant l'hydre de Lerne* (Congrès archéologique de France, Tours, 1884, p. 536).

par M. l'abbé de la Balle dans une excursion qu'il avait faite à la Londe, le 12 juillet 1882, nous fûmes quelque peu étonné que des mesures préservatrices n'eussent pas été prises plus tôt pour assurer leur conservation.

Huit jours après notre entrevue au Congrès de Caen avec M. l'abbé Porée, M. l'abbé de la Balle, curé de Saint-Ouen du Tilleul, paroisse très rapprochée de la Londe, s'entendait avec le propriétaire des débris de la statue et en faisait l'acquisition.

L'affaire allait donc entrer, nous l'espérions du moins, dans une période d'activité ; mais pour un motif que nous ne nous permettrons pas de discuter, M. l'abbé Porée,dépendant du diocèse d'Evreux, désirait que les débris de cette statue fussent conservés dans le Musée de cette ville, et malgré toutes nos instances pour les faire entrer au Musée de Rouen, il persistait, et engageait M. l'abbé de la Balle dans sa voie. Pendant tout le temps que demandèrent les pourparlers avec le Musée d'Evreux, qui ne devaient pas aboutir, les débris de la statue restaient toujours dans le champ, courant les plus grands dangers de destruction, exposés qu'ils étaient chaque jour aux intempéries des saisons, et aux atteintes des animaux laissés en liberté.

Ce fut seulement le 11 janvier 1884 que M. l'abbé Porée nous annonça d'une manière définitive que ses démarches avaient échoué auprès de la commission du Musée d'Evreux, « on trouvait la statue trop mutilée, disait-il, et l'attribution qu'il en donnait ne paraissait pas bien certaine ».

Le moment était donc enfin venu pour nous d'agir rapidement pour sauver ces débris, car jusque-là un sentiment de réserve nous avait empêché de marcher sur les brisées de nos collègues d'Evreux.

Le jour même où nous recevions la lettre de M. l'abbé Porée nous disant que le champ était libre, nous écrivions à M. l'abbé de la Balle pour le presser de se dessaisir des débris de sa statue en faveur du Musée de Rouen, et nous lui demandions de nous fixer un rendez-vous pour trancher cette affaire. Sur ces entrefaites, M. l'abbé de la Balle venait d'être nommé curé de la Croix-Saint-Leufroy, il nous engageait, dans une lettre qu'il nous écrivait en réponse à la nôtre, à aller à la Londe juger nous-même de l'état des débris de la statue. On peut se figurer notre désolation lorsque nous vîmes qu'en son absence les fragments de la statue avaient été de nouveau renversés, et que plusieurs morceaux s'en étaient détachés par éclats. On avait même poussé le vandalisme jusqu'à commencer à scier assez profondément le bas de la jambe restée intacte, à partir de l'emmanchement

du genou gauche, pour chercher sans doute à l'enlever isolément; encore quelques jours de plus, et il ne serait plus resté des débris de cette statue que de la pierre à bâtir.

C'est alors que nous écrivimes de nouveau à M. l'abbé de la Balle pour le presser de nous donner une solution en faveur du Musée; nous faisions un nouvel appel à son dévouement à la cause de l'art et à son patriotisme éclairé, et nous lui demandions de nous laisser transporter le plus tôt possible ces fragments de la statue au Musée de Rouen. Notre lettre était datée du 14 février 1884, et deux jours après M. l'abbé de la Balle nous fixait un rendez-vous pour le mardi du même mois, à la suite duquel il nous offrait généreusement, pour la ville de Rouen, les débris de la statue, donation qu'il nous confirma par sa lettre du 25 février suivant.

Nous avions depuis longtemps prévenu l'administration municipale de Rouen de nos démarches, faites en vue d'obtenir les débris de cette statue pour le Musée, et nous allions enfin pouvoir commencer nos recherches qui devaient aboutir à la découverte de la tête et des fragments importants qui ont permis de reconstituer ensuite cette statue telle qu'elle est aujourd'hui.

Après avoir cherché à nous renseigner dans le pays sur l'époque où cette statue avait dû être mutilée, nous consultâmes ses plus anciens habitants, pour recueillir quelques indications de nature à nous guider dans nos recherches. La tradition répandue parmi eux. était : que cette statue ayant été renversée à l'époque de la Révolution, plusieurs de ses débris avaient dû servir à combler un puits, une citerne, ou l'un des bassins qui existaient autrefois dans les jardins situés derrière le château.

Nous eûmes heureusement l'idée de suivre cette dernière piste, et de commencer de préférence nos fouilles dans les environs des débris de la statue, qui gisaient dans un pré enclos, attenant à une construction en pierre, ayant conservé encore actuellement quelque motifs de sculpture au-dessus de sa porte d'entrée. Ce bâtiment passe, au dire des habitants de la commune, pour avoir été autrefois l'orangerie du château.

Après plusieurs fouilles faites de place en place, dans le pré en question (par les ouvriers que nous avions pris à notre charge), et qui d'abord ne donnèrent aucun résultat, nous eûmes enfin la satisfaction de retrouver le bassin dans le fond duquel les précieux fragments avaient été enterrés. Ces fragments se composaient de la tête et du cou, brisés en plusieurs endroits mais complets, d'une partie



Gazette des Beaux Arts

HERCULE COMBATTANT L'HYDRE

Sculpture du Puget, au Musée de Rouen

Imp A Clement Paris

du bras gauche, puis de morceaux provenant de la jambe droite et du pied droit, de la peau du lion, de l'hydre et de la base de la statue. Nous recueillîmes avec le plus grand soin tous ces fragments qui se rapportaient parfaitement aux autres débris de la statue.

Nous les fîmes emballer dans des caisses que nous fournit un menuisier des environs, et nous procédâmes à leur transport au Musée de Rouen, avec le concours aussi intelligent que désintéressé de M. Léger, entrepreneur des travaux de maçonnerie de la ville.

Dès notre arrivée à Rouen, nous avisâmes M. Ricard, maire, de la précieuse découverte de la tête et des fragments importants de la statue que nous venions de faire, et nous commençâmes aussitôt, avec notre collègue, M. Edmond Lebel, directeur du Musée de peinture et de sculpture, la reconstitution provisoire de l'œuvre, dans un des magasins du sous-sol du Musée. La vue de cette statue ainsi reconstituée, même d'une façon sommaire, provoqua l'admiration de tous les connaisseurs.

Notre entreprise n'était qu'en partie terminée, car il s'agissait maintenant de la restauration complète qui devait être faite avec tout le tact et le soin désirables. C'est alors que nous eûmes l'idée de confier la tête seule à M. Alfred André, dont le talent et la réputation sont si justement appréciés par tous les amateurs. Nous savions, du reste, qu'il avait obtenu un réel succès dans sa restauration des statues du château de Ménars, dont plusieurs étaient dues au ciseau de Jean-Baptiste Lemoyne, Adam, Bousseau, etc. Nous eûmes bientôt la satisfaction de voir que nous ne nous étions pas trompé dans notre choix, car bientôt la tête restaurée, à nos frais, ne laissait plus apercevoir la moindre trace d'accident. Tous les morceaux avaient été assemblés, à l'aide d'un ciment composé de silicate et d'éclats broyés en poudre provenant de la même pierre, qui restaient sans emploi, et n'avaient aucune trace apparente de sculpture, les joints étaient plus durs que l'ancienne pierre elle-même, et complètement invisibles.

Encouragé par ce résultat, qui fut fort apprécié par nos collègues du comité consultatif des Beaux-Arts de Rouen, nous n'hésitâmes pas à demander à la ville qu'elle confiât à M. André le reste de la statue à restaurer. Ayant été chargé par le comité du soin de surveiller nous-même cette restauration, nous lui demandâmes de nous adjoindre deux de nos collègues, M. Edmond Lebel, directeur du Musée de peinture et de sculpture, auquel nous sommes redevable du beau dessin de la tête reproduit ci-contre, et M. Alfred Darcel, l'éminent directeur du Musée de Cluny. M. Alfred André fut alors

officiellement désigné pour continuer la restauration de la statue si bien commencée par lui et on lui adjoignit M. Victor Vilain, ancien prix de Rome, qui à un véritable talent comme statuaire réunissait celui de praticien habile, chose assez rare à rencontrer chez les sculpteurs de notre époque. M. Victor Vilain fut chargé plus spécialement de recompléter une partie de la jambe et du genou droit qui avaient été brisés lors du renversement de la statue.

Ces deux artistes s'acquittèrent de leur tâche de la manière la plus consciencieuse et la plus habile, en se servant des fragments retrouvés par nous, qui s'adaptaient du reste exactement aux places desquelles ils avaient été détachés par le choc violent que cette statue avait subi. Le nettoyage des débris importants offerts par M. l'abbé de la Balle n'était pas chose aisée, car ils étaient recouverts d'une couche épaisse de lichens et de mousses. Quant à la tête et aux autres fragments retrouvés par nous dans le bassin, le séjour dans la terre et dans l'eau les en avait complètement préservés.

Il a fallu toute l'habileté et la patience si exercée de M. Alfred André pour conduire ce travail de nettoyage à bonne fin. Il y est parvenu sans le secours de l'outil, par des lavages successifs, et en conservant le grain et la patine de la pierre qui, même à une très petite distance, offre, actuellement, l'apparence du marbre.

La statue de Puget a été taillée dans la roche dure, et le grain de la pierre en est très serré. Au dire des connaisseurs spéciaux que nous avons consultés sur la matière, elle serait identique à celle de la roche Pageot, qui provient du département de l'Oise, et n'aurait aucun rapport avec celle de Vernon, indiquée par Tournefort, par Bougerel et les divers auteurs qui ont parlé des deux groupes exécutés par Puget pour le château du Vaudreuil. Ces deux groupes n'ont, du reste, été décrits par aucun de ceux qui les ont signalés dans leurs ouvrages. Nous laissons à d'autres, plus compétents que nous, le soin de trancher la question en ce qui touche à la nature même de la pierre employée par Puget pour ces deux groupes.

On nous pardonnera tous ces détails, un peu longs peut-être pour le lecteur, mais que nous avons tenu à donner ici, pour établir aussi fidèlement que possible, la part de chacun, dans la découverte, la donation, et la restauration de cette magnifique statue d'Hercule, si heureusement sauvée de la ruine et de l'oubli. Il nous reste maintenant à rechercher la place qu'occupaient anciennement les deux groupes de Puget au château du Vaudreuil. Après nous être rendu dans cet endroit et avoir parcouru le parc dans toute son étendue, nous sommes

arrivé peu à peu, par l'examen des lieux, à être fixé assez exactement sur leur emplacement primitif. Les deux groupes en question devaient être situés à droite et à gauche de la façade principale du château, celui d'Hercule à droite, et celui de Janus couronné par



TÊTE DE L'HERCULE DE PUGET.

(Musée de Rouen.)

Cybèle, à gauche. — En plus de cela, M. Paul Goujon, l'historien de la contrée, a bien voulu, sur notre demande, nous communiquer très obligeamment plusieurs passages inédits relevés par lui sur d'anciens comptes ou quittances relatifs au château du Vaudreuil, dans lesquels la statue d'*Hercule* se trouve plusieurs fois mentionnée.

Nous voyons d'abord à la date de 1714, la plus ancienne que nous

ayons rencontrée, une quittance d'un sculpteur de Rouen, nommé Claude Besson, qui nous paraît pouvoir se rapporter aux deux statues de Puget.

« Je soussigné Claude Besson, sculpteur, demeurant à Rouen, reconnoist avoir reçu de M. Jourdain, recepveur de Mgr le président Portail, en son château du Vaudreuil, la sôme de soixante livres pour avoir regratté et racomodé trois figures en pierres placez tant au costez de la porte de l'entrée du château que dans le centre de l'étoille du parc, dont nous le tenons quitte. Fait ce 22 avril 1714.

« Claude Besson. »

Il y a tout lieu de croire que les deux statues mentionnées dans cette quittance devaient être l'*Hercule* et le groupe de Janus couronné d'olivier par Cybèle. Quant à Claude Besson, il figure en 1713 sur une liste des membres de la Corporation des peintres et sculpteurs de Rouen et de leur confrérie de saint Luc, comme y étant entré le 4 janvier 1703. Cette liste et les statuts de cette confrérie ont été publiés par M. A. de Montaiglon dans les Archives de l'art français (T. VI, p. 178).

Le château du Vaudreuil, après être passé dans plusieurs mains, appartenait alors au président Portail, qui devint membre de l'Académie française.

Plus tard, en 1770, nous retrouvons la trace de l'*Hercule*, à propos de l'entretien du parterre à l'anglaise qui devait exister devant cette statue : c'est un marché conclu avec Claude Mallet pour l'entretien général du jardin : celui-ci, en 1770, « s'oblige à orner de fleurs et d'arbustes le parterre à l'anglaise dans la partie de Pillé et de même à celui d'*Hercule* dans la partie de Picard ». Pillé et Picard étaient des ouvriers qui travaillaient également dans la propriété, en vertu de marchés passés avec eux. Ce devait être, suivant toute vraisemblance, dans la partie réservée à Pillé que se trouvait le groupe de *Janus couronné d'olivier par Cybèle*. Il est à remarquer cependant que dans les autres comptes qui nous ont été communiqués, il n'est jamais fait mention de ce dernier groupe.

A la date du 8 mai 1781 nous trouvons sur une quittance d'un ouvrier couvreur la désignation suivante (travail fait sur les toits du grand château), « du côté de l'*allée d'Hercule* ».

Puis nous arrivons à une époque ou des changements sérieux vont s'opérer dans le parc du Vaudreuil. C'est ainsi que le 19 avril 1792

nous voyons sur une autre quittance cette mention : « avoir démonté les armes de la grille ».

Nous touchons à la période révolutionnaire. En 1793 on abat 2,300 arbres de haute futaie et l'on rencontre encore le nom de la statue, qui sert à désigner l'emplacement ou se trouvaient les arbres. « *Hercules* : 75 ypréaux (ou peupliers argentés), 26 tilleuls et 5 peupliers. — Massif attenant à *Hercules* et allée des cascades : 28 ormes et 28 arbres divers, chesnes, fresnes, ypréaux, » etc. La hauteur des ypréaux auprès d'Hercule est soigneusement indiquée, ils avaient de 60 à 70 pieds de haut, les tilleuls 30 à 36, et les ormes de 40 à 45. Ces ventes et liv raisons sont faites par les administrateurs du district de Louviers, les biens de Mme de Conflans, propriétaire du château du Vaudreuil, étant alors sous séquestre. Ses filles avaient émigré à l'étranger, notamment Mme de Coigny qui, suivant l'expression de Marie-Antoinette, était appelée à la cour, la reine de Paris.

Enfin le 21 messidor an II, il est encore question de « *l'allée d'Hercule* près les grands arbres. »

Puis le 30 du même mois, il est fait mention d'une vente qui nous paraît avoir son importance pour l'histoire de la statue : « 30 messidor an II, vente de 5 vergées et demi d'avoine à prendre sur une ligne qui va près le *pillier d'Hercule*. »

Cette dernière désignation semblerait indiquer qu'à cette époque, c'est-à-dire en juillet 1794, la statue n'existait plus à cette place et qu'il n'en restait que le pilier ou piédestal, la statue avait dû être enlevée pour être transportée ailleurs. Ce serait donc, suivant toute vraisemblance, en l'année 1794, qu'il faudrait se reporter pour l'enlèvement de cet Hercule, c'est-à-dire vers le même temps où l'on abattait les arbres du parc, ou les archives du château étaient brûlées sur la place du Vaudreuil et où les tableaux et objets d'art emportés sur des bateaux et se trouvaient dispersées au dehors.

On sait d'ailleurs que plusieurs tableaux furent vendus plus tard à Rouen et à Evreux, entre autres le Portrait de Mme de Conflans.

Déjà, vers la fin du XVIIIe siècle, le parc du Vaudreuil avait dû subir plusieurs changements, et la statue d'Hercule pouvait avoir été reculée du château ainsi que semblerait l'indiquer le passage suivant, extrait d'une notice assez rare due à la plume d'un ancien magistrat, M. Roussel ; cette notice, éditée à Rouen en 1815, a pour titre : *Les Trois grâces de la Normandie*. On sait que le château du Vaudreuil partageait ce surnom avec les résidences de Navarre et de la Mailleraye.

Cette notice donne une description du parc tel qu'il était trente

ans avant sa publication; mais il peut se faire que la mémoire de l'auteur lui ait fait défaut, et qu'il ait remonté à quelques années de trop dans ses souvenirs, qui devaient plus tôt se rapprocher de l'année 1792 que de 1785 ainsi que ce passage de sa notice semblerait le faire croire.

« Le spectateur, dit-il, qui a connu ce parc il y a trente ans, éprouve en ce moment de justes regrets. Au lieu des places vides maintenant en terre labourable, était alors pour première pièce un vaste cloître de maison religieuse, à double rang d'arbres artistement taillés et d'une forme parfaitement semblable aux cloîtres en pierre qui ont survécu aux ravages de la destruction. L'intérieur de ce cloître offrait une belle pelouse presque toujours verte, tant le sol est fertilisé par l'abondance des eaux et tant il est riche par lui-même. Pour seconde pièce, on trouvait une grande étendue de terrain, couverte de gazon, qui, depuis le château jusqu'à la rivière vis-à-vis, dans une distance longue de six cents pas et large de trois cents, était absolument vide, excepté *d'un piedestal* convenable à la majesté du lieu, sur lequel reposait un énorme *Hercule*, armé de sa massue. Ce vide avait été pratiqué pour que de tous les appartements de la partie *à droite* du château, rien ne gênât la vue du côté de la plaine de Saint-Étienne. »

Quant au bas-relief sculpté par Puget et cité par Bougerel, comme ornant le château, il est supposable qu'il avait du être mutilé pendant la Révolution et qu'il fut détruit complètement, lorsque le général de Coigny fit démolir le château vers 1820 pour en reconstruire un nouveau sur un autre emplacement, château qui ne fut jamais achevé. L'ancien existait encore en 1814, si l'on en juge par les réparations que l'on continuait à y faire, et qui se trouvent mentionnées dans les comptes. Il ne reste plus actuellement que deux pavillons de cet ancien château construit par Lepautre.

Dans tout ceci il n'est nullement fait mention de l'autre groupe de Puget, *Janus couronné d'olivier par Cybèle*, à part le compte de Claude Besson que nous avons considéré comme pouvant le concerner.

Il est supposable, en effet, que ce groupe, à cause de son importance même, était composé de divers assemblages de pierre qui furent la cause de sa destruction. Tous ces morceaux ayant été reliés entre eux par des tenons en fer, ceux-ci se trouvant détruits en grande partie par la rouille, ils durent se détacher à la longue et disparaître par la suite. Notre opinion concorderait avec le point de départ d'une habile fiction due à la plume élégante et fine d'un écrivain d'art éminent, M. le marquis de Chennevières, qui dans une jolie

nouvelle intitulée *Suzanne ou la terre normande*, parue dans la *Revue de Rouen*, de 1847, a raconté les péripéties de cette statue, empruntées aux sources du roman. L'auteur s'était rendu au Vaudreuil pour y rechercher le trace des peintures de Jean Coste, mais il n'y trouva plus le château gothique qu'il cherchait. Tout, au contraire, lui rappelait le séjour de Puget au Vaudreuil, et les deux groupes exécutés par lui pour Claude Girardin. Mais, en réalité, de tout cela il ne restait plus que la légende suivant laquelle Puget, en exécutant son groupe de *Janus et de la Terre*, avait voulu rendre la nature normande dans toute sa vigueur, sa fraîcheur et son abondance, et n'avait pu rencontrer cette véritable image de la beauté normande qu'il rêvait, que sous les traits d'une vachère de Mme Claude Girardin, laquelle était aussi sa filleule. Elle lui avait servi de modèle pour sa statue de Cybèle. Mais de cette œuvre du maître il ne restait plus que des fragments qui étaient apparus à l'auteur du roman comme venant de sortir de terre, mutilés et épars, sur lesquels on retrouvait encore la main puissante du maître qui les avait exécutés.

Sous cette apparence de roman que l'habile écrivain avait choisie, pour rappeler le séjour de Puget au Vaudreuil, se cache pour nous un fond de vérité; c'est qu'en effet il est supposable que le groupe de Puget, n'ayant pas résisté aux injures du temps, ses fragments ont été dispersés, et se cachent peut-être sous quelque sillon profond, que la charrue du laboureur n'a pas creusé assez avant pour les tirer de l'oubli.

Quant à l'*Hercule terrassant l'hydre de Lerne*, rien ne dit qu'il n'avait pas éprouvé quelques avaries avant son déplacement, et qu'il n'est pas arrivé au château de la Londe privé déjà d'une partie de ses bras. La fragilité de leurs extrémités, les tenons en fer qui les assujettissaient, et les difficultés de l'enlèvement et du transport, pourraient peut-être justifier cette crainte. La Révolution en détruisant ce château de la Londe n'a pas épargné la statue. Précipitée de son piédestal, tout son poids a dû porter dans le choc sur le genou et une partie de la jambe gauche qui ont dû voler en éclats, sans laisser ainsi aucune trace. Mais elle a survécu quand même au vandalisme de ses démolisseurs.

Le château de la Londe, éloigné de celui du Vaudreuil de près de 25 kilomètres, avait une importance considérable, si l'on en juge aujourd'hui par une partie de ses fondations qui subsistent encore, et par le plan qui appartient à M. le Cordier Bigars de la Londe, le petit-fils de son dernier propriétaire, le marquis de la Londe, président à mortier au parlement de Normandie, à l'époque de la Révolution, lequel ayant alors émigré à l'étranger, eût ses biens confisqués. A

son retour, il vint habiter Versailles, et fut maire de cette ville depuis 1815, jusqu'au 4 mars 1830, époque de sa mort. Le plan de l'ancien marquisat de la Londe, qui nous a été si obligeamment communiqué par un des descendants de la famille date de 1786, il nous montre exactement la disposition symétrique du parc, telle que nous l'avions reconstituée, par la pensée, lorsque nous fîmes exécuter les fouilles du bassin qui amenèrent la découverte de la tête et des fragments de la statue. Les bassins sont espacés sur ce plan à une égale distance les uns des autres, et entourés de plates-bandes à motifs réguliers. Le parterre à la française, situé derrière le château, venait aboutir vers la campagne, et se terminait par un mur, au pied duquel était un fossé ou saut de loup, dont il reste encore la trace actuellement, du côté de la commune de Saint-Ouen du Tilleul.

Le devant du château était occupé par la cour d'honneur à laquelle faisait suite une très longue avenue, traversée par l'ancienne route de Bourtheroulde à Elbeuf.

A la Révolution, le château et les terres du marquisat de la Londe ayant été confisqués et vendus comme biens nationaux, ce fut un nommé Lemercier qui devint l'acquéreur du château et de ses dépendances. Il le démolit en grande partie, et fit argent de ses matériaux; ainsi que des arbres de l'avenue et du parc, qui l'aidèrent à solder son acquisition.

Nous avons vu précédemment, qu'à la même époque, d'autres acquéreurs de biens nationaux abattaient 2,300 arbres du parc du Vaudreuil, et qu'on emportait sur des bateaux les tableaux et les objets d'art du château. Il n'y aurait donc rien d'invraisemblable à ce que l'Hercule de Puget fût arrivé par cette voie à la Londe; sa disparition du château du Vaudreuil semble, du reste, concorder avec cette mention qui est faite seulement de son *piédestal*, laissé vide, sur la vente des cinq vergés et demi d'avoine, du 30 messidor an II, dont il a été parlé déjà, c'est-à-dire en juillet 1794. — Le marquis de la Londe avait alors émigré à l'étranger, et conséquemment ce ne devait pas être par son fait, que l'Hercule était transporté du Vaudreuil à Elbeuf, par bateau, et de là, par terre, à la Londe.

Des troubles politiques ayant eu lieu à plusieurs reprises différentes, dans cette commune, ce fut très probablement dans un de ces moments d'effervescence que la statue fut renversée, et que ses débris jonchèrent le sol de l'enclos où ils ont été retrouvés.

Mais il faut nous borner dans ces détails sur la Londe, pour dire quelques mots, en terminant, sur le mérite artistique de l'œuvre

actuellement exposée au Musée de peinture et de sculpture de Rouen.

A l'époque où cette statue fut exécutée, c'est-à-dire de 1659 à 1660, Puget possédait déjà toutes les ressources de son art et il était entré dans toute la plénitude de son génie. Il avait terminé depuis deux ans les deux cariatides de l'Hôtel de Ville de Toulon : l'artiste était alors dans sa trente-huitième année. On conçoit que ces grands travaux, tels que les deux groupes du Vaudreuil, ne devaient pas l'effrayer, car il avait déjà fait ses preuves.

Le statue du Musée de Rouen mesure $2^{m},70$ de hauteur du pied de sa base au sommet de la tête, sur $1^{m},70$ de largeur et $1^{m},07$ de saillie.

Hercule debout vient d'abattre d'un seul coup de sa puissante massue toutes les têtes de l'hydre. Le monstre se tord dans les dernières convulsions de l'agonie, ses ailes se raidissent, et ses membres frémissent encore sous le pied d'Hercule qui s'assure ainsi de sa victoire. La queue se replie sur elle-même, et vient effleurer le corps de son vainqueur, qui se redresse fièrement sur la jambe droite, prêt à frapper le dernier coup si l'animal semble renaître à la vie, suivant les traditions de la mythologie, qui rapporte qu'au fur et à mesure que les différentes têtes de l'Hydre étaient abattues, elles reparaissaient presque aussitôt.

Ce que Puget a exprimé surtout dans cette œuvre remarquable, c'est l'idée de la force, mêlée à l'élégance et à l'agilité. La vie et la jeunesse circulent sous des formes admirables, qu'aucune exagération de muscles ne vient altérer. On sent partout l'équilibre, dans la pondération des lignes des différentes parties du corps subordonnées à leur ensemble, qui forment une harmonie parfaite.

Les jambes sont élégantes, par leurs courbes cintrées et leurs emmanchements fins que font ressortir encore des muscles souples et puissants.

Le torse, porté en avant, s'élargit par l'inclinaison de la tête penchée sur le deltoïde, où toute la force se trouve concentrée par un geste sublime, qui indique bien l'élan communiqué à la massue, prête à frapper le dernier coup. Le mouvement se complète et s'explique de lui-même par cette partie du bras gauche recouvert de la peau du lion, que nous avons retrouvée. La pose, le geste et l'expression du visage de la statue obéissent également à une idée dominante, à une action unique, la force, ayant conscience de sa puissance et de sa supériorité. Cette œuvre justifie pleinement cette phrase de la lettre de Puget à Louvois : « Je suis nourri aux grands

ouvrages, je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi pour grosse que soit la pièce. » Cette fois c'est la pierre, mais elle a l'apparence du marbre, on y sent la main du maître, qui l'a pour ainsi dire pétrie à sa guise, en lui communiquant cet accent de la main qui est celui du génie, et que le praticien le plus habile ne saurait donner à une œuvre, et cependant l'exécution en est aussi soignée que pour le marbre, l'artiste n'a rien négligé dans les détails, et l'on y retrouve toutes les caresses du ciseau. Les coups de graveline sont nettement accusés, notamment sur le corps de l'hydre, comme sur les marbres du maître exposés au Musée du Louvre.

On peut comparer la statue du Musée de Rouen à d'autres œuvres du maître telles que les cariatides de Toulon. Celles-ci expriment aussi l'idée de la force, mais contractée, et la pierre se crispe sous le ciseau. Elles sont conçues surtout, à notre avis, dans un sentiment décoratif peu approprié, il est vrai, à l'architecture, mais qui fait bien comprendre le rôle de l'artiste, et son importance dans la décoration navale dont elles découlent comme art. Ce sont les deux âges de la vie, personnifiés par la jeunesse et l'âge mûr, et réunissant leurs efforts dans une expression de douleur et de désespoir, sous le poids qui les oppresse.

Quant à l'*Hercule* du Musée de Rouen il nous semble faire partie d'une trilogie artistique de la force, rêvée par le maître, avec l'*Hercule Gaulois* et le *Milon de Crotone*. Dans l'*Hercule* du Musée de Rouen, c'est la force agissante, et remuant tous les muscles du corps pour un sublime effort, qui est l'expression finale de la lutte, couronnée par le succès. Dans l'*Hercule Gaulois*, au contraire, c'est la force au repos : le type en a été choisi sur un modèle remarquable, mais qui n'a rien de la fable ni de l'antique. Hercule a rempli ses douze travaux, il se repose, et l'expression du visage est celle de la conscience tranquille, que procure la satisfaction du devoir rempli. La jambe gauche est appuyée sur la massue que soutient le bras droit, tandis qu'il tient dans l'autre main les pommes d'or des Hespérides. La peau du lion recouvre la massue retombant ensuite derrière le corps. Des palmes et des lauriers croissent à ses pieds.

Quant au *Milon de Crotone*, c'est la fin de cette trilogie de la force, rêvée par le maître, mais vaincue cette fois par la souffrance.

Dans l'*Hercule terrassant l'hydre de Lerne*, l'artiste est arrivé à son apogée, sans offrir la moindre trace d'influence du Bernin et de l'Algarde, qui l'ont parfois entraîné dans une voie dangereuse, sous le rapport de la pureté et de l'élévation du style.

Mais ce qui domine surtout dans cette statue de Puget, c'est la tête. Cette tête l'emporte sur tout le reste du corps, par l'énergie de son expression dédaigneuse et fière. Elle vit et elle parle. Les mouvements de l'âme se reflètent sur le front, dont les rides indiquent une résolution ferme et vigoureuse, l'œil est sublime de pénétration et de volonté, et domine le reste de la tête, par l'intensité du regard, sous la saillie puissante des muscles sourciliers. Il indique comme la bouche le mépris et le dégoût. Tout, jusqu'aux cheveux et à la barbe, traités par masses vigoureuses, contribue à donner à cette tête l'aspect de la puissance et de la grandeur.

Nous n'insisterons pas davantage sur cette œuvre magistrale du Michel-Ange français ; par sa valeur artistique et le nom de son auteur, elle s'impose d'elle-même.

Nous avons tenu à rendre à chacun l'honneur qui lui revient, dans la découverte de ce groupe, si important, arraché à la destruction et à l'oubli. Mais, en réservant à M. l'abbé Porée et à M. l'abbé de la Balle la part que nous leur avons toujours attribuée, nous réclamons aussi la nôtre. Les précieux débris de la statue qui ont été découverts et offerts par eux ne seraient encore actuellement que des débris, si nous ne les avions complétés nous-même, par la découverte de la tête et des autres fragments importants, qui ont permis à MM. Alfred André et Victor Vilain de reconstituer cette œuvre dans son ensemble, et de lui redonner ainsi une nouvelle vie.

GASTON LE BRETON.



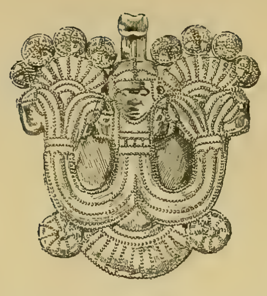
P. PVjet fit 1670

LA TECHNIQUE

DE LA

BIJOUTERIE ANCIENNE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

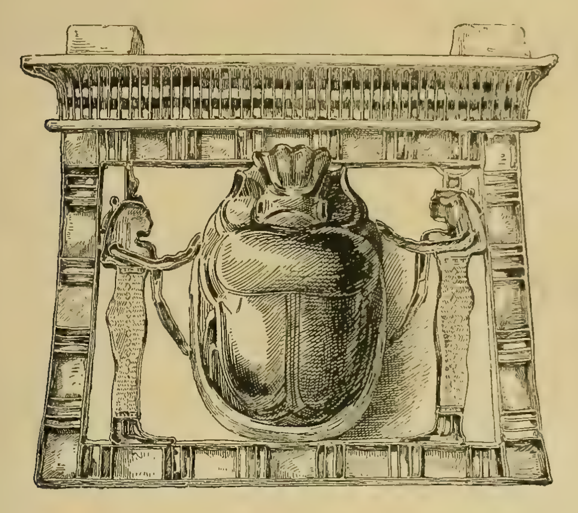


Si l'antiquité la plus reculée a connu la fusibilité de l'or qui lui a permis de réunir en un seul morceau des pépites inutilisables à cause de leur exiguïté, elle n'a connu que plus tard la soudure. Mais encore faut-il ici, comme pour tous les perfectionnements de la technique de l'orfèvre, tenir compte du pays. Celle-ci était connue des Égyptiens dès la XVIIIe dynastie, 1800 ans avant notre ère. En effet la sépulture de la reine Aah-Hotep renfermait un scarabée dont les pattes sont soudées à l'or. Une bague de Touthmès III, conservée au Louvre, est garnie de rondelles de renfort à l'extrémité des spatules, fixées de la même manière. Or, tandis qu'en Égypte on continuait d'employer la soudure d'or comme dans le pectoral de Ramsès II trouvé dans le Serapéum, ce qui nous reporte à la XIXe dynastie, 1400 ans avant le Christ, les Grecs assemblaient encore avec des rivets les différentes lames d'or nécessaires pour établir une pièce entière : c'est ainsi qu'est fabriqué un oiseau d'or découvert dans les ruines d'Ilios. Les ouvriers qui travaillaient fort probablement le bronze en même temps que l'or, ainsi que nous l'avons noté d'après un passage de l'*Odyssée*, employaient le même procédé élémentaire dans les deux cas. Ce ne serait qu'au VIIIe siècle qu'un certain Glaucos de Chio aurait inventé la soudure et l'aurait introduite en Grèce.

On sait que cette soudure est faite d'or à bas titre, c'est-à-dire plus

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, livraison précédente, t. XXXVII, p. 146.

fusible que l'or pur ou de titre plus élevé. Déposé en grenaille sur les rives des deux pièces à souder, il se fond lorsqu'on les chauffe et remplit de lui-même les vides qui existent entre les deux pièces. Comme aujourd'hui, les Égyptiens se servaient du chalumeau pour lancer sur le point à souder la flamme d'une lampe, ainsi que leurs peintures en font foi. La lampe a persisté dans la même forme jusqu'en ces derniers temps (1850) où le chalumeau à gaz a commencé d'être employé.



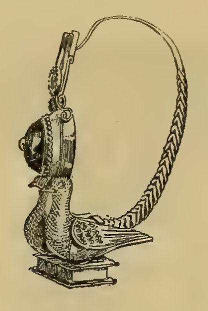
PECTORAL ÉGYPTIEN EN OR SOUDÉ, AVEC SCARABÉE DE LAPIS.

(Musée du Louvre.)

Il est probable que le borax, que l'on mélange aujourd'hui à la grenaille de l'or de soudure pour aider à l'opération en dissolvant tous les oxydes qui souilleraient les surfaces à réunir, n'était pas connu des anciens qui employaient des matières dérivées probablement du cuivre, ainsi qu'on le faisait au temps du moine Théophile. Mais ils n'en étaient pas moins des soudeurs tellement habiles qu'ils exécutaient des travaux auxquels nos modernes ne peuvent réussir. Nous faisons allusion ici au grènetis des bijoux étrusques.

Les granules que l'on emploie aujourd'hui sont factices et proviennent d'une parcelle d'or fondue au chalumeau sur un charbon. Aussi E. Fontenay s'est demandé si les anciens, procédant du simple au

composé, n'avaient pas décoré leurs bijoux de ces granules parce qu'ils les avaient tout faits sous la main. Il y en a de si menus qu'ils semblent une poussière d'or, comme dans les ornements géométriques du bracelet estampé de travail étrusque (British Museum), que les praticiens qualifient de prodigieux. L'auteur suppose que ces parcelles d'or si fines et si régulières sont le produit du long travail mécanique des eaux torrentielles sur des paillettes d'or amassées dans le creux d'un rocher d'où elles ne pouvaient sortir. On sait que c'est en



BOUCLE D'OREILLES ITALO-GRECQUE.

(Cabinet des Antiques.)

traînant des toisons à longue laine dans les torrents aurifères qu'on en extrayait la poudre d'or. Pratique d'où est née la légende de la Toison d'or. Le hasard montra à un observateur quel parti il était possible d'en tirer pour la décoration des bijoux. En effet, « lorsqu'on réunit plusieurs corps sphériques sur une surface plane ou dans un plateau légèrement concave, ils forment des figures ou des lignes régulières résultant de leur enchevêtrement mathématique inévitable. Lorsque cet effet est produit par des corpuscules, il est beaucoup plus remarquable, parce qu'il se traduit en une sorte de guilloché ou de moiré et, lorsque ces corpuscules sont en or, le charme est tout à fait attrayant. Les mêmes corpuscules posés sur un estampé se réfugient dans les lignes creuses, accentuant ainsi, par une suite de petits points lumineux, tous les traits du dessin. Le premier homme qui découvrit le moyen de fixer, par la soudure, cette poussière décorative, là où elle faisait si bien, inventa le bijou en granulé. L'art de fixer cette poussière, ajoute E. Fontenay, qui paraît avoir été, pendant de longs siècles, pratiqué dans tout le bassin de la Méditerranée, est maintenant perdu. »

En effet Benvenuto Cellini, qui ne doutait de rien, reconnaissait devant un collier que lui montrait le pape qu'il n'y avait point à chercher à imiter les Étrusques dans le travail des métaux, et Alexandre Castellani qui a exécuté de si beaux bijoux imités des anciens, écrivait ceci : « Nous fîmes venir de Saint-Angelo in Vado quelques ouvriers auxquels nous enseignâmes l'art d'imiter les bijoux étrusques. Héritiers des procédés de patience que leur avaient légués leurs pères, ces hommes réussirent mieux que tous ceux dont nous



ANNEAU DE CHEVEUX.

(Musée du Louvre.)

nous étions entourés jusqu'alors. Nous obtînmes des résultats satisfaisants. Malgré tous nos efforts nous ne sommes pas arrivés à la reproduction de certaines œuvres d'une exquise finesse auxquelles nous désespérons d'atteindre à moins de nouvelles découvertes de la science. »

De ces découvertes, E. Fontenay n'en espère rien, et c'est dans la qualité native des granules des bijoux étrusques qu'il voit le secret de leur perfection. Le lent travail de l'eau leur a donné une finesse et une perfection de formes que le travail humain ne saurait obtenir. Et puis, le bijoutier italien n'a pu employer que des granules artificiels, poreux, spongieux dans une certaine mesure, et recouverts d'une couche dont s'enveloppent tous les métaux en se refroidissant à l'air, et que dans les ateliers on appelle *calamine*. Cette enveloppe de métal impur s'oppose à la réussite de la soudure.

L'emploi du laminoir au IVe siècle avant notre ère a été reconnu

d'après l'examen attentif d'un bandeau d'or, décoré d'un motif courant en relief, trouvé sur la tête d'une femme dans un tombeau du Bosphore cimmérien. Une marque quatre fois répétée à égales distances provenant d'une fissure dans l'outil employé a montré que celui-ci était le cylindre d'un petit laminoir dont on a pu ainsi mesurer le diamètre. Antérieurement à son emploi, on était réduit à aplatir et à allonger au marteau l'or qu'on voulait façonner en lanières.

Nous en avons fini avec l'outillage, mais il nous semble utile de relever quelques dates. Ce sont celles des bijoux les plus anciens, auxquels l'émail ou le nielle ont ajouté à l'éclat de l'or les agréments de la couleur.

C'est au ve siècle avant Jésus-Christ, que l'émail semble s'être propagé chez les différents peuples qui nous ont laissé des bijoux.

Parmi les pendants d'oreilles trouvés à Vulci, en Étrurie, nous en citerons un dont le motif principal est un cygne dont le corps est émaillé de blanc, et la tête de blanc verdâtre, tandis que les ailes sont nuancées. Le paon d'un autre est émaillé de bleu. Ici l'émail est parfondu sur l'or, comme sur les fleurs de myosotis qui servent d'intermédiaire entre les amphores et les chaînettes, où elles sont suspendues, dans le collier trouvé avec plusieurs autres, portant également des traces d'émail, dans des tombes de Kertch. Ces bijoux de travail grec seraient du ve siècle, d'après le nom des personnes royales dont ils décoraient la dépouille.

Les Égyptiens ont autrement appliqué l'émail, et pour eux il semble toujours avoir été un remplaçant des pierres dures, soit que celles-ci aient été ou plus rares ou plus difficiles à travailler. Ainsi, ce sont des pâtes de verres façonnées à la meule, probablement, qui garnissent les alvéoles des éperviers conservés au Musée du Louvre, et non des émaux cloisonnés dans les lamelles d'or qui dessinent leurs plumes. Il n'y aurait donc de bijoux égyptiens réellement émaillés que le bracelet de Munich qui serait de l'époque des Ptolémées, c'est-à-dire du IIIe siècle.

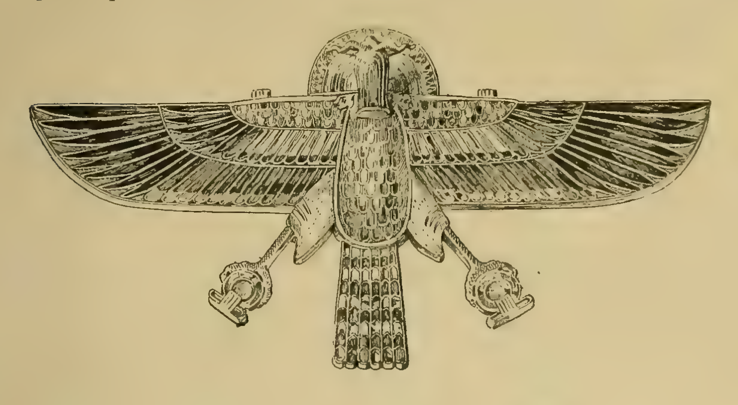
Les Gaulois, enfin, décoraient d'émail certaines parties de leurs armures de bronze dans des ateliers dont l'outillage a été découvert au mont Beuvray, l'ancienne Bibracte des *Commentaires* de César [1].

Le nielle semble contemporain de l'émail, bien qu'il soit jusqu'ici impossible de lui assigner une date antérieure au IIIe siècle avant Jésus-

1. J.-B. Bulliot et H. de Fontenay, l'*Art de l'émaillerie* chez les Eduens, avant l'ère chrétienne. H. Champion, Paris, 1875.

Christ, faute de monuments. L'objet qui donne cette date est un plat d'argent découvert en Crimée, niellé au centre d'un monogramme entouré d'une couronne de lauriers.

Le nielle, qui est un sulfure d'argent et de plomb, étant beaucoup moins cassant que l'émail, a persisté là où le second a ou aurait disparu. C'est pourquoi il fut longtemps employé pour décorer les anneaux. Il se prête mieux aux dilatations que les changements de température font éprouver au métal, et, étant plus flexible, il reçoit plus impunément les chocs.



ÉPERVIER DÉCORÉ DE PÂTES DE VERRE CLOISONNÉES.

(Musée du Louvre.)

Pour en finir avec le matériel de la bijouterie, disons un mot de l'*electrum* qui a tant préoccupé jadis Jules Labarte. E. Fontenay le croit voir dans une pièce de notre musée Égyptien, l'égide de Sekhet, qui est d'un métal jaune paille légèrement verdâtre. Il serait composé de 688 d'or contre 312 d'argent, proportion plus faible en or que celle donnée par Pline, où il entre pour 80 et l'argent pour 20 seulement. L'égide de Sekhet portant les noms d'un roi et d'une reine de la XXIIe dynastie, nous reporte au Xe siècle. Les anciens semblent avoir beaucoup apprécié l'electrum, à cause du charme atténué de son éclat, ainsi que l'explique encore, à la fin du Ve siècle après Jésus-Christ, un évêque qui commande un anneau. Il désire que le cachet soit gravé dans un bel electrum, qui participe de la chaleur de l'or et de la douceur de l'argent, et non dans le vilain electrum des pièces de Théodoric.

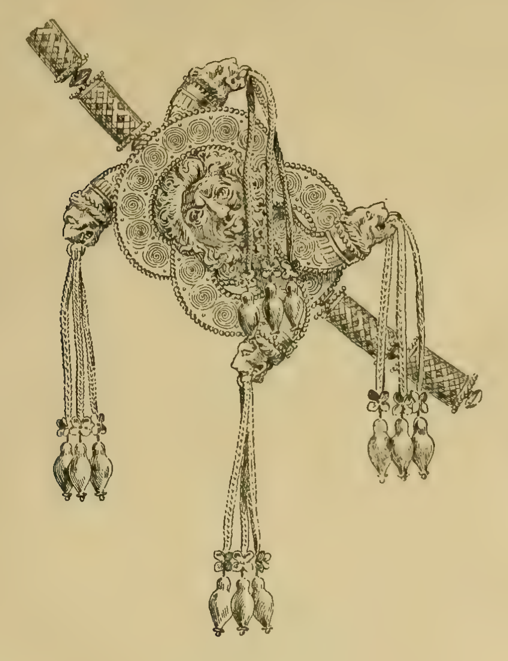
Après avoir mis en saillie ce qui dans le livre d'E. Fontenay a trait à leur fabrication, il nous resterait à dire un mot des chapitres où il traite des différents bijoux. Mais après avoir constaté que celui consacré aux anneaux est le meilleur de tous, nous glanerons seulement de-ci et de-là quelques remarques ingénieuses et quelques faits nouveaux.

Ainsi dans le chapitre intitulé « Anneaux et pendants d'oreilles », E. Fontenay distrait de cette classe de bijoux certaines pièces qui, par leur construction lui paraissent d'un autre usage. Elles en ont la forme générale mais, ou elles sont partout d'un diamètre trop considérable pour traverser le lobe de l'oreille, ou elles sont armées de crochets qui la déchireraient en passant. Il y voit de simples ornements de cheveux. Leur légèreté permet cette supposition que des monuments figurés justifient. Une statue phénicienne de femme, conservée au Musée du Louvre, montre que la dernière des boucles qui encadrent son front porte un bijou placé au bas de la joue, très en avant de l'oreille. Il est plus visible pour celle qui le porte que le pendant d'oreille lui-même et l'auteur nous révèle que beaucoup de ses clientes ont regretté la mode phénicienne, que suivaient les femmes d'Étrurie auxquelles ont appartenu les anneaux du Musée du Louvre qui ont motivé cette remarque.

Si nous franchissons un grand nombre de siècles, — le moyen âge, d'ailleurs, n'ayant pas connu les pendants d'oreilles qui ne réapparaissent qu'à la Renaissance, — pour arriver à l'époque où les pierres interviennent d'une façon dominante dans le bijou où elles sont montées dans un volumineux chaton, qui les complète et en accentue la forme, les fabricants modernes nous suggéreront de tristes réflexions sur les prétendus progrès de la technique. Ils assurent qu'il leur serait impossible de refaire avec autant d'esprit le modeste pendant d'oreille que nos paysannes normandes ont conservé si longtemps. Au XVIIe siècle le même ouvrier menait toute la pièce : il préparait le chaton, y sertissait la pierre et gravait le métal pour en accentuer le contour. Aujourd'hui il faudrait trois spécialistes pour ces trois opérations; chacun étranger à l'autre et tous incapables de se prêter un mutuel appui, heureux si l'un ne détruisait pas ce que l'autre aurait préparé.

Passant par-dessus les chapitres consacrés aux colliers, de peur de nous y arrêter, et par-dessus celui qui s'occupe des broches et des fibules, auquel nous avons emprunté déjà quelques importants détails sur l'outillage, et arrivant aux bracelets qui ont joué un rôle si

important dans la toilette même des hommes, et qui disparait aussi pendant le moyen âge, terminons par ces réflexions de l'auteur sur la révolution que le romantisme, par les mains de Froment Meurice, opéra dans les bijoux. Il remarque qu' « on fit du bijou moyen âge, qui n'avait jamais été fait au moyen âge », comme on fit plus tard des bijoux prétendus de la Renaissance ou des temps postérieurs, dont le



PLAQUE D'UN COLLIER GREC TROUVÉ A KERTCH.

style et les éléments n'appartenaient en rien à ceux de ces époques; et que l'on emprunta ces éléments à tous les arts sauf à la bijouterie. « Mais toutes ces productions, ajoute-t-il, quelque nom qu'on ait cru pouvoir leur donner, dans quelque style qu'on ait cru devoir les ranger, sont bien du XIXe siècle, parce que, tout en rappelant certaines époques, elles n'ont presque aucune le ou les caractères dont les bijoutiers de l'époque correspondante avaient revêtu leurs ouvrages. »

A côté de ces créations dont l'originalité est singulière, il s'en place une autre dont le XIXe siècle peut réclamer l'invention et qui,

selon E. Fontenay, sera dans l'avenir sa caractéristique; c'est celle du bijou à monture invisible. Il le constate surtout dans le chapitre des bagues, et il aurait pu le faire aussi dans celui des bracelets, ce nous semble.

Si dans la bague moderne, écrit-il, la pierre est généralement fort belle, sa monture ne doit point s'apercevoir, et c'est là son mérite; mérite difficile à atteindre, à ce qu'il paraît, et qui réclame une grande expérience jointe à beaucoup d'art et de soin.

Ainsi ou pastiche à côté, ou abnégation absolue seraient les marques de l'art du bijoutier du XIX[e] siècle. La conclusion est triste, venant surtout d'un praticien habile qui, s'il a pastiché aussi, s'est maintenu du moins dans les conditions rationnelles du bijou tel que ses prédécesseurs phéniciens, grecs ou étrusques nous l'ont laissé.

Guidé par E. Fontenay, l'auteur des 700 dessins qui éclaircissent le texte de son livre sur les *Bijoux anciens et modernes*, M. Saint-Elme Gautier, y a apporté un sentiment du caractère et un soin de détail même le plus minutieux, que nous n'avons point à louer puisque nous donnons ici de nombreux spécimens des gravures. Ils contribuent à la valeur d'un livre dont nous avons voulu mettre en lumière le côté le plus original, étant le plus neuf, négligeant toutes les questions d'origine, d'influence réciproque et d'histoire que l'auteur a dû nécessairement aborder.

ALFRED DARCEL.



LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

Dans deux des dernières livraisons de la Revue : *Die Graphischen Künste* M. Bode a commencé une longue étude sur la galerie grand-ducale de Schwerin.

Il raconte d'abord en quelques pages l'histoire de la galerie, fondée par le duc Christian Ludwig, qui mourut en 1756; il rappelle le goût de ce duc intelligent pour les artistes, ses efforts pour faire de Schwerin une ville d'art; il parle des achats faits dans les Pays-Bas par M. de Hafften, des tableaux de maîtres hollandais et flamands achetés à Hambourg. Il montre la collection du duc installée d'abord au château de Schwerin, le premier catalogue rédigé en 1792 par Johann Gottfried Groth (ce catalogue indiquait 695 tableaux); puis, en 1807, la galerie de Schwerin, subissant le même sort que les galeries italiennes et allemandes, 209 tableaux envoyés à Paris sur l'ordre de Napoléon Ier, exposés au Louvre dans le Musée Napoléon, puis retournant, en 1815, dans les mains de leur propriétaire. La collection fut alors installée au château de Ludwigslust. Le peintre Lenthe publia en 1821 un catalogue comprenant 218 tableaux, et en 1836 un catalogue où l'on trouve 700 tableaux indiqués. Sous l'administration du Cabinetsrath Prosch la galerie a perdu un certain nombre de tableaux de Aart Van der Neer, de F. Both, de M. Hondecoeter, de Bakhuisen, échangés contre de médiocres tableaux italiens.

Enfin les deux galeries de Ludwigslust et de Schwerin furent réunies par l'ordre du grand-duc Friedrich Franz, dans un nouveau musée construit par Friedrich Schlie, élève de Brunn. C'est Schlie qui a rédigé le catalogue actuel, un des plus complets et des plus savants qui existent. M. Bode fait longuement l'éloge de ce catalogue, et dit qu'on y trouve pour l'étude de l'école hollandaise des indications précieuses.

Puis il étudie lui-même les tableaux de Schwerin. Nous avons relevé dans cette étude bien des renseignements nouveaux sur Rembrandt et les élèves de Rembrandt.

Ce sont les tableaux de l'école hollandaise qui forment la partie principale de la galerie de Schwerin. Ce sont eux qui donnent à cette galerie son caractère. Les tableaux de cette école soigneusement choisis témoignent du goût excellent du fondateur de cette galerie.

La galerie de Schwerin possède deux vrais Rembrandt, deux têtes de vieil-

lard qui ne tiennent pas une place très importante dans l'œuvre du maître : l'une d'elles était attribuée autrefois à Jan Lievens, l'autre à Ribera. Le premier de ces tableaux rappelle, en effet, la manière de Lievens. C'est manifestement une œuvre de jeunesse de Rembrandt. C'est ce que prouve d'ailleurs le monogramme : R. L.

« La forme de la lettre R est différente de celle que Rembrandt adoptera plus tard. L' R du tableau de Schwerin est divisé en deux parties, tandis que plus tard Rembrandt trace d'un seul trait l' R de sa signature. M. Bode dit qu'il y a pourtant des tableaux où l' R se trouve rompu. »

M. Bode insiste beaucoup sur ce point : que cette signature forme bien les deux lettres R. L et non pas : R. H ou R. T. comme on l'a parfois prétendu faussement.

M. Bode a déjà dans ses « Études » insisté sur cette signature, et il dit que jusqu'alors personne n'a réfuté son assertion. La lettre L désignerait la patrie du peintre; elle signifierait Rembrandt Harmensz *Lugdunensis*. Quelques artistes eurent à cette époque l'habitude de désigner par une initiale ajoutée à leur nom leur ville natale. Rembrandt aurait fait comme eux. Il est bon d'observer, à l'appui de cette supposition, que lorsque Rembraudt quitta Leyde pour se fixer à Amsterdam et se considéra comme un citoyen d'Amsterdam, il n'employa plus ce monogramme.

Dans les eaux-fortes de Rembrandt on retrouve plusieurs fois le modèle d'après lequel il a peint cette étude à l'huile; les numéros 260, 291, 309 et 315 de Bartsch montrent la même tête, posée tout à fait de la même façon que dans le tableau de Schwerin. Trois de ces têtes portent des dates : 1630 et 1631. L'exécution de ce tableau doit donc être placée sans aucun doute dans une de ces deux années. On retrouve dans d'autres têtes d'étude qui datent de ces deux années la lumière claire, les ombres fortes, la couleur un peu pâle, des vivacités et des brusqueries d'exécution que l'on remarque dans ce tableau. La couleur semble posée par un pinceau gras. Dans la barbe et dans la chevelure il y a des poils, des cheveux traités d'une façon très reconnaissable, qui fut celle de Rembraudt à cette époque de début.

Le second portrait de vieillard de Rembrandt n'a pas de signature, probablement parce qu'il a été rogné lorsqu'on l'a transporté sur une autre toile. M. Bode dit qu'il ne peut comprendre comment ce tableau, qui fut d'abord catalogué sous la dénomination *Inconnu*, a été plus tard baptisé du nom de Ribera. Le nom de Rembrandt est bien le seul par lequel il doive être désigné. Ce n'est pas dans l'œuvre de Rembrandt un morceau isolé; la tête de vieillard du Musée de Schwerin a une parenté évidente avec plusieurs autres tableaux peints par Rembrandt dans sa cinquantième année. Ces tableaux sont : l'*Architecte*, de la galerie de Cassel, qui date de l'année 1656; l'*Homme au bonnet de fourrure*, de la galerie de Dresde; un portrait de vieillard, qui se trouve à Chiswick, près de Londres, et aussi le beau portrait de jeune homme de la Pinacothèque de Munich, qui vraisemblablement représente le jeune Haaring, et qui est désigné maintenant comme une œuvre de Carel Fabritius. M. Bode pense, lui, que ce portrait de jeune homme est une œuvre de Rembrandt peinte à la même époque et de la même façon que le portrait de vieillard de Schwerin. Tous ces tableaux ont la marque caractéristique des nombreux tableaux de Rembrandt au milieu de sa cinquantième année. La pureté du dessin et du modelé, la barbe traitée d'une façon magistrale, le ferme dessin du nez et du front, tout dans le tableau de Schwerin révèle le grand

maître. Malheureusement un restaurateur a repeint les pupilles des yeux, surmontés d'épais sourcils, frappés par une lumière très vive qui vient d'en haut et d'en bas. Mais on pourrait peut-être, sans mettre le tableau en danger, détruire l'œuvre du restaurateur.

On a l'habitude de nommer parmi les élèves et les imitateurs de Rembrandt, Lievens et Salomon Koninck. Et pourtant on a d'autant plus tort, dit M. Bode, que ni l'un ni l'autre de ces peintres n'ont eu Rembrandt pour maître. Mais Lievens, plus jeune que Rembrandt d'une année, et né comme lui à Leyde, était en même temps que lui élève de Pieter Lastman à Amsterdam. Il eut donc non seulement les mêmes modèles que Rembrandt, mais il fut déjà à cette époque influencé très visiblement par son condisciple qui en savait plus que lui. Salomon Koninck, né à Amsterdam, trois ans après Rembrandt, et dont le talent s'est formé à Amsterdam sous les mêmes influences que celui de Rembrandt, devait aussi porter la marque du talent qu'il vit grandir auprès de lui.

Le seul tableau de Jan Lievensz (ou Lievens, d'après l'orthographe habituelle) est une demi-figure de l'apôtre Lucas. M. Bode n'est pas certain que ce tableau soit de Jan Lievens. Il l'attribuerait plutôt à un peintre nommé Jan Staveren (Stavarenus) dont il connaît deux tableaux, appartenant l'un au professeur Osterley à Hanovre et l'autre à la galerie d'Emden.

A ce propos, M. Bode donne quelques dates intéressantes pour la biographie de Lievens. Lievens, né le 24 octobre 1607 à Leyde, aurait été enterré à Nieuwerkerk, près d'Amsterdam, le 8 juin 1674. Il faudrait donc rectifier la notice donnée par le catalogue du Louvre : « Le plus grand nombre des biographes disent que la date de sa mort est inconnue; quelques-uns la fixent en 1663. Sandrart croit qu'il vivait encore à l'époque où il publia son ouvrage, c'est-à-dire en 1683. » Le plus grand nombre des biographes et Sandrart se sont trompés. Quelques autres dates de la vie de Lievens doivent être rectifiées : la date probable de son séjour en Angleterre paraît être l'année 1631; dans l'année 1835, il travaille à Anvers; peu de temps après 1643, il est de retour en Hollande, et il habite depuis lors presque toujours Amsterdam; on le trouve pourtant à La Haye en 1661. Le séjour de Lievens à Londres en même temps que A. Van Dyck, et plus tard son séjour à Anvers expliquent l'influence que l'école flamande et surtout A. Van Dyck ont eue sur lui. Une autre influence, qui saute aux yeux, est celle que les grands maîtres vénitiens eurent sur Lievens; cette influence se fait sentir surtout dans une suite de grands tableaux d'histoire qu'il peignit au milieu de sa vie. Un de ses tableaux, qui se trouve à Rome, dans la galerie Doria, a même été attribué à Titien. C'est probablement pendant son séjour à Londres, et dans la galerie de Charles Ier, que Lievens étudia ainsi les Vénitiens. Car rien n'indique qu'il ait voyagé en Italie.

Sur la famille des Koninck, M. Bode a découvert des renseignements nouveaux et curieux. Les deux orfèvres d'Amsterdam, Pieter et Aart de Koninck, probablement frères et venus d'Anvers, sont les pères des divers peintres qui ont porté ce nom. Philippe, Daniel et Jacob de Koninck sont les fils d'Aart. Le fils de Pieter est Salomon Koninck. La date de sa naissance est 1609. De Bie a donné le nom de ses maîtres et la date de son entrée dans la gilde d'Amsterdam (1630). L'archiviste Roever nous donne la date de la mort de Salomon : il a été enterré le 8 août 1656 à Nieuwerkerk, près d'Amsterdam.

Le Musée de Schwerin possède deux très bons et très caractéristiques tableaux de Salomon Koninck. Le *Vieillard qui prie*, gravé à l'eau-forte par L. Kühn, est le premier de ces tableaux. C'est évidemment un ouvrage de la jeunesse du peintre; il ressemble aux travaux où J. Lievens a traité le même sujet. M. Bode croit pouvoir l'attribuer très certainement à Salomon de Koninck, qui a peint d'autres tableaux représentant des vieillards, ceux-là signés de son nom entier, et qui ressemblent au tableau de Schwerin. Tel est l'*Ermite de Dresde*, dont la date est 1642; il est postérieur au tableau de Schwerin, et plus froid, plus décoratif. Le portrait de vieillard de Rembrandt, qui date de l'année 1632, placé près de celui de Koninck, prouve combien celui-ci était indépendant de son compatriote, plus âgé que lui.

L'autre tableau, où les figures sont plus nombreuses, intitulé : *Joseph expliquant les songes de Pharaon*, est peut-être le dernier ouvrage de l'auteur. Il est signé : S. Koninck Fe. A° 1655.

Il y a encore dans la galerie de Schwerin un tableau attribué à un imitateur de Rembrandt. C'est ainsi du moins que le désigne Schlie dans son catalogue. Le tableau est désigné : *Portrait d'une vieille femme* (n° 859). Schlie mentionne deux autres tableaux qui seraient l'œuvre du même peintre, et qui représentent la même tête de vieille femme; l'un se trouve dans la galerie de Carlsruhe, sous le n° 165, l'autre, plus grand, à Vienne, dans la galerie du Belvédère. Tout récemment encore on attribuait ce dernier tableau à Sustermans.

Mais M Bode conteste cette attribution. Le tableau de Schwerin ne lui rappelle pas Sustermans, mais plutôt la manière du Denner. Le monogramme : I. S. permet bien des suppositions.

D'après M. Bode, il ne faut attribuer ce portrait de vieille femme ni à Jan Van Staweren, qui fut probablement l'élève de Gérard Dov, ni au peintre Jan Van Spren, dont on pouvait voir deux tableaux à l'exposition qui eut lieu à Düsseldorf dans l'automne de 1866.

Jan Van Spren est bien un imitateur de Rembrandt; mais sa façon de peindre est très différente de celle du portrait en question. M. Bredius a trouvé des documents sur ce Jan Van Spren. M. Bode attend de lui quelque nouvelle trouvaille dans les archives, qui permettra peut-être de mettre bientôt un nom sur les mystérieuses initiales : I. S., du tableau de Schwerin.

De Gérard Dov la galerie de Schwerin possède cinq tableaux : Dans l'un des cinq, « une vieille femme à son rouet » Dov se montre imitateur direct de Rembrandt. Dans ses portraits de vieilles femmes, de vieillards, de savants dans leur cabinet d'étude, Dov suit pas à pas son maître Rembrandt; il lui prend même ses modèles. La vieille femme à son rouet de Schwerin n'est autre que la mère de Rembrandt, que l'on retrouve encore dans deux têtes de vieilles femmes de la galerie de Dresde.

Parmi les élèves de Rembrandt on compte aussi Hendrick Heerschop.

Un dessin mentionné par Van der Willigen et Van Eynden représente l'artiste dans l'année 1649, âgé de 22 ans. On le donne comme un peintre de Harlem et un élève de Rembrandt.

C'est à A. Van der Willigen qu'on doit les premiers documents de source certaine sur cet artiste. Hendrick Heerschop était, en effet, né à Harlem; il était, en 1642, à Harlem comme élève de W. C. Heda. Il y entra en 1648 dans la gilde;

en 1661 il est encore mentionné comme membre de la gilde. On ne sait rien de l'époque de sa mort. Mais il vivait encore en 1672, comme le prouve un tableau de lui que possède la galerie de Schwerin. Ce tableau est signé : HEERSCHOP — 1672.

Jusqu'alors on n'avait pas contesté la date de 1649 donnée par Van Eynden comme date de la naissance de Heerschop. Mais une inscription trouvée récemment, par M. A. Bredius, sur un tableau a remis cette date en question. Heerschop est né en 1621 ou en 1620, et non en 1627.

⁂

Un très gros procès artistique est encore pendant en Allemagne, le jugement intéressera certainement tous ceux qui suivent de près le mouvement des arts.

Un homme de courage, le professeur Theodor Levin, de Carlsruhe, a osé, dans la *Kunstchronik* du 25 août dénoncer à l'attention publique des falsifications qu'il avait découvertes dans un certain nombre de tableaux du musée Städel, à Francfort. M. Levin affirmait qu'il avait découvert dans *soixante et un* tableaux de ce musée des signatures fausses, et il citait ces tableaux.

Grand émoi, comme on le pense, à Francfort, puis dans toute l'Allemagne, et même en France où parvint le bruit de la querelle. On écrivit pour et contre. Des écrivains allemands grossirent les accusations de M. Levin, et attaquèrent tout le musée mis en cause. M. Merhély leur répondit dans une brochure qui parut à Berlin, chez Walther et Apolant. Il affirmait que les jeunes artistes voulaient profiter des découvertes de M. Levin pour condamner tous les vieux tableaux de musées, et demandaient qu'on accrochât leurs œuvres toutes fraîches à la place des tableaux contestés. M. Merhély dénonçait à son tour cette ruse à l'opinion publique et faisait remarquer (ce qui est vrai) que M. Levin s'est contenté de contester beaucoup de signatures du musée Städel, mais qu'il se garde bien d'attaquer le musée dans son ensemble. Nous mettons sous les yeux du lecteur les affirmations de M. Levin, leur laissant le soin de les déclarer justes ou de les contester.

Voici la liste des tableaux qui ont semblé suspects à M. Levin :

D'abord un tableau qui n'est pas encore inscrit au catalogue, et qui figure au nombre des nouvelles acquisitions. Ce tableau a été attribué à Jan Van der Meer de Delft.

2. Une Cascade de J. Ruisdaël, non encore inscrite au catalogue (nouvelles acquisitions). La signature : Ruisdaël, est fausse.

3. Adriaan van Ostade (nouvelle acquisition, non inscrite au catalogue). — La signature : A. Ostade, 1643, est fausse.

4. J. Brueghel. — Paysage avec une figure de Latone, n° 122. La signature : Brueghel, 1603, est fausse. Ce tableau a été acheté en 1876.

5. Adam Willaerts (c'est le nom que donne le catalogue). — Mer agitée, n° 134. La signature : A. W., 1633 (et non 1638), est fausse. Le tableau vient de la collection du fondateur.

6. Adriaen van Stalbent, n° 137. — Consécration d'une église. Signature fausse. Acheté en 1849.

7. Peter Snyders, n° 138 : Salle à manger. — La signature P. Snyders est grossièrement falsifiée. C'est un Snyders de second ordre. Collection du fondateur.

8. L. V. Uden, n° 141. — La signature : Lucas van Uden, est fausse. Acheté en 1878.

9. Adriaen Brouwer : un paysan subissant une opération, n° 148. — La signature : AB., est fausse. Acheté en 1868.

10. David Teniers, le jeune. — Paysage, n° 151. Signature : David Teniers, contrefaite habilement. Acheté en 1876.

11. David Teniers, le jeune. Saint-Jérôme, n° 152. — La signature : D. Teniers f., est fausse. Acheté en 1867, à la vente Schonborn-Pommersfelden.

12. David Ryckaert, le jeune. — Un boucher avec une femme et un enfant, n° 159. La signature : D. Ryckaert A., 1639, est fausse. Acheté en 1817.

13. Jacob van Es. — Banc de cuisine avec des poissons, n° 165. La signature : V. ES f. est fausse. Acheté en 1817.

14. J. G. Cuyp. — Portrait de femme n° 171. La signature, Ætatis A° 160, est fausse. Acheté en 1818.

15. Frans Hals. — Portrait d'un Hollandais, n° 173. La signature complète : ÆTAT. SUÆ 44 AN° 1638 H, est fausse. Collection du fondateur.

16. Frans Hals. — Portrait de la femme du n° 173, n° 174. La signature porte : A° 1678 H. — Hals est mort en 1666.

17. École de Frans Hals. — Portrait d'homme, n° 176. La signature : ÆTAT. SUÆ A° 1624 est fausse. Collection du fondateur.

18. B. v. d. Helst. — Portrait de femme, n° 180. Signature : B. van der Helst, 1656. Falsification adroite, mais visible. Acheté en 1817.

19. Rembrandt. — Ouvriers dans une vigne, n° 181. La falsification a été reconnue depuis longtemps par les savants.

20. Rembrandt. — Portrait de Margarethe Van Bilderdijsl, n° 182. La signature : Rembrandt. f. 16. 3 est grossièrement falsifiée. Acheté en 1844.

21. F. Bol. — Portrait d'un jeune homme, n° 184. Signé : F. Bol. 1644. Signature fausse. Le tableau n'est pas de F. Bol. Acheté en 1845.

22. Jan Victors. — Boas, n° 189. Signature : Jan Victors fe. Grossière falsification. Acheté en 1817.

23. Thomas de Keyszer (sic). — Un cavalier avec des levriers, n° 195. Le tableau est authentique, mais la signature est fausse. Collection du fondateur.

24. Bernhart Fabritius. — Naissance de Saint-Jean Baptiste, n° 166. Signé : Bernhart Fabritius, 1669. Signature fausse. Collection du fondateur.

25. Bernhart Fabritius. — Portrait d'un jeune homme, n° 197. Signature : B. Fabritius, 1650, fausse. Acheté en 1818 par C. F. Wendelstadt.

26. Cornelis Bega. — Deux femmes causant. Signature : C. Bega, 1663. — Provient de la collection Grambs.

27. Cornelis Bega. — Paysans dans une chambre, n° 210. Signature : C. Bega A° 1663, fausse.

28. Cornelis Bega. — Une mère allaitant son enfant, n° 211. Le catalogue ne fait pas mention de la signature. Acquis en 1817.

29. Antonius Palamedesz. — Une assemblée joyeuse, n° 212. — Signature · A. Palamedesz, fausse. Collection Grambs.

30. Jan Steen. — Moïse frappant le rocher, n° 214. Fausse signature : J. Steen. Acheté en 1874.

31. Jan Steen. Un homme agaçant une servante, n° 215. Signé : J. Steen. Falsifié. Acheté en 1817.

32. Jan Steen. — Un alchimiste, n° 216. Signature : J. Steen, fausse. Acheté en 1842.

33. Jan Steen. — Marché au poisson, à Leyde, n° 216°. Le monogramme est falsifié, mais le tableau peut être authentique. Les figures sont certainement de Steen. — Acheté en 1881.

34. Pieter de Hooch. — Intérieur, n° 217. — La signature : P. de Hoogh, doit être fausse. Acheté en 1878.

35. J.-M. Molenaer. — Un homme qui fume, n° 221. La signature : J. Molenaer, est fausse. Collection du fondateur.

36. Egbert van Heemskerck le jeune. — Sancho Panza (sic), n° 229. Le catalogue ne mentionne pas la signature qui est fausse. Acheté en 1818.

37. Jean (sic) Ochtervelt. — Portrait d'un jeune homme, n° 230. La signature : J. Ochtervelt, f. 1666, doit être fausse. Collection Grambs.

38. Simon de Vlieger. — Des bateaux sur une mer calme, n° 243. La signature est fausse. Acheté en 1817.

39. Salomon van Ruisdael (sic). — Paysage : des bœufs dans un bateau, n° 244.

40. Andreas Both. — Bord de la mer avec des maisons italiennes, n° 249. Signature fausse. Collection du fondateur.

41. Philippe Koninck. — Paysage hollandais, n° 252. Signature fausse.

42. Aart van der Neer. — Paysage, n° 255. Falsification intéressante. Le tableau est de De Vinck. Il a été acheté en 1874.

43. Aart van der Neer. — Une rivière avec des bateaux, clair de lune, n° 258. Monogramme falsifié. Acheté en 1817.

44. A. von (sic) Everdingen. — Paysage avec un moulin, n° 261. Falsification habile. Acheté en 1836.

45. Emanuel Murant. — Paysage avec ruines, n° 263 Signé : E. M. Falsification grossière. Acheté en 1878.

46. Roelof de Vries. — Huttes de paysans dans une forêt, n° 265. Signé : R. V. Vries (et non R. de Vries, comme le dit le catalogue). Falsification. C'est d'ailleurs un très beau tableau, un très beau de Vries.

47. G. Berck-Heyde. — Hôtel de ville à Amsterdam, n° 279. Signé : G. Berck-Heyde. Falsification. Acheté en 1865.

48. Frédéric Moucheron. — Vue d'un château, n° 285. Signature falsifiée. Acheté en 1817.

49. Jan van der Heyde. — Paysage près d'un village, n° 289. Monogramme falsifié. Acheté en 1878.

50. Minderhout Hobbema. — Entrée d'une forêt, n° 290. Signé : M. Hobbema. Falsification grossière. Acheté en 1817.

51. Minderhout Hobbema. — Paysage d'automne, n° 291. Signature : M. Hobbema, fausse. Acheté en 1873.

52. Willem de Heusch. — Paysage, le soir, n° 293. Signé : G. D. Heusch f. Très intéressante falsification, de vieille date. Collection du fondateur.

53. Aalbert Cuyp. — Paysage, le soir, n° 307. Signé : A. Cuyp. Falsification curieuse. Acheté en 1876.

54. Philipp Woùwermann. — Écurie et trois chevaux, n° 313. Imitation du monogramme connu. Collection du fondateur.

55. Pieter van der Leeuw. — Paysage boisé, n° 317. Signé : P. v. d. Leuw. Signature tout à fait fausse ou repeinte.

56. Adriaan van de Velde. — Une prairie dans une forêt, n° 320. La signature : A. v. Velde, f. 1658 se trouve dans l'eau. Acheté en 1868.

57. Jan Weenix. — Portrait d'un marchand hollandais, n° 323. Signature : J. Weenix, fausse. Collection du fondateur.

58. J.-D. de Heem. — Déjeuner. Personne ne croit plus que la signature : J. de Heem, f. 1651, soit vraie, mais la seconde signature : I D H est peut-être vraie, quoique inusitée. Acheté en 1867.

59. Rachel Ruysch. — Bouquet de fleurs, n° 336. Falsification très habile. Date : 1698. Acheté en 1817.

60. Adriaan van de Velde. — Chasse au cerf, n° 320. La signature est fausse. Acheté en 1883.

61. Jan van Huysum. — Bouquet de fleurs, n° 336. La signature : V-H, est fausse. Acheté en 1884.

M. Theodor Levin ajoute que les falsifications se font d'une façon systématique depuis le dernier quart du XVIIIe siècle. Il rend, d'ailleurs, justice à la valeur du musée Stædel, qu'il déclare être, sous bien des rapports, un des musées les plus intéressants et les plus importants de l'Allemagne.

*
* *

La *Zeitschrift für Bildende Kunst* du 22 septembre a publié sur M. Fritz von Uhde une longue étude de M. Hermann Lücke. Les œuvres de M. de Uhde sont

très connues en France. Mais jusqu'ici on sait peu de chose sur le peintre lui-même. L'étude de M. Hermann Lücke est pleine de renseignements.

M. Fritz de Uhde est né le 22 mai 1844 à Wolkenbourg, en Saxe. Son père, pasteur de l'Église évangélique luthérienne, était alors président du Consistoire saxon. M. Fritz de Uhde montra de très bonne heure des dispositions artistiques, mais pendant de longues années il ne fut pas encouragé, et il dut apprendre beaucoup de choses par lui-même. Quand il eut terminé ses études au collège, il étudia assez longtemps à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, mais sans y obtenir aucune récompense. En 1867, il entra dans le régiment des cavaliers de la garde saxonne; en 1870-71, il fit, comme officier, la campagne de France, et resta au service jusqu'en 1877. Il avait obtenu, avant de quitter l'armée, le grade de *Rittmeister*. Pendant ses heures de loisir, il avait beaucoup travaillé, et il avait gagné assez de confiance en lui-même pour se décider enfin à se vouer uniquement à la peinture.

Il alla d'abord à Münich, puis, en 1879, à Paris, où il étudia les œuvres de Munkacsy, les maîtres flamands et hollandais du XVIIe siècle, et aussi les impressionnistes français.

Le premier grand tableau qu'il exposa à Paris fut celui du Salon de 1880, intitulé : *La Chanteuse*. Ce tableau fut déjà très remarqué; il était plein de promesses. On sentait que le peintre avait étudié les maîtres des Pays-Bas, mais les costumes et les figures révélaient un grand souci du modèle vivant, une ferme volonté de regarder la nature attentivement et de la rendre dans toute sa vérité.

En 1882, il envoyait au Salon les *Couturières*, des couturières hollandaises, assises autour d'une table carrée, près d'une large fenêtre, d'où tombe sur les visages, les étoffes, les meubles et les fleurs une belle lumière fine et tranquille. Dans ce tableau, il y avait au fond une porte ouverte (comme dans plusieurs tableaux de Pieter de Hooch) et dans une seconde chambre, près d'une autre table, devant un large vitrail, on apercevait encore une couturière au travail. Le tableau exprimait bien pour les yeux attentifs cette paix et ce silence des intérieurs hollandais, qui a séduit bien des peintres allemands de ce siècle, M. Liebermann, M. Skarbina, M. Kuehl aussi.

M. von Uhde avait voyagé en Hollande et en avait rapporté, en même temps que des notes précieuses de dessin, un amour de la lumière grise et des doux reflets de jour sur les objets familiers.

En 1883, il exposait au Salon français : « *Voilà le joueur d'orgue!* — souvenir de Zandvort (Pays-Bas). » Il était, à cette époque, revenu à Munich, où il habitait Arcisstrasse, 14. Les peintres français se rappellent bien ce joueur d'orgue dont on parla beaucoup. Au printemps de 1884, le peintre finissait son grand tableau, *Laissez venir à moi les petits enfants*. Cette même année, il envoyait au Salon un tableau intitulé *A la Campagne*, qui fut mal placé et dont on parla peu.

Mais en 1885, le tableau, *Laissez venir à moi les petits enfants*, exposé à Paris, fit grand tapage, au moins dans le monde des artistes. M de Uhde obtint seulement une médaille de 3e classe, mais les critiques avaient retenu son nom. Le tableau fut mieux compris en France qu'en Allemagne même, où l'on reprocha à l'auteur son goût pour les personnages vrais. M. de Udhe fut, comme bien d'autres, traité de « réaliste » et dut attendre patiemment que le vent tournât.

Le vent a tourné, et la critique allemande se montre aujourd'hui très bien-

veillante vis-à-vis du peintre rebuté d'abord et mal compris. M. de Uhde n'est plus le « réaliste » dangereux d'autrefois. Il est le grand peintre qui a su rajeunir les vieux thèmes religieux, qui a résolu les plus grandes difficultés de son art. M. Hermann Lücke indique même que l'étude des peintres appelés « impressionnistes » n'a pas été mauvaise pour M. de Uhde, et qu'il est revenu de Paris avec d'autres idées sur la peinture de plein air.

Aujourd'hui la situation de M. de Uhde a beaucoup changé. On ne discute plus son talent; on l'admire sans réserves, et on fait à l'influence française une petite part dans le développement de ce talent. Les musées d'Allemagne ont fait au peintre une belle place. Le tableau, *Laissez venir à moi les petits enfants*, appartient depuis l'an dernier au Musée de Leipzig. Un autre tableau : *Venez, Seigneur Jésus, soyez notre hôte*, appartient à la *National-galerie* de Berlin. M. de Uhde est maintenant considéré, ainsi qu'il le mérite, comme un des premiers peintres de l'Allemagne contemporaine. Les journaux d'art suivent ses travaux, esquissent sa biographie, recherchent ses origines. La *Künstchronick* du 2 juin 1887 annonçait que le tableau *le Sermon sur la montagne* était achevé, et que c'est un nouveau chef-d'œuvre de la peinture religieuse. On compare M. de Uhde à Gebhardt. Münich, pour faire oublier des injustices et réparer des ingratitudes, lui a donné le titre de professeur. On voit que si M. de Uhde a longtemgs et patiemment attendu la gloire, elle lui est venue abondante.

. . .

Le véritable portrait de Raphaël est-il celui que l'on voit à Münich (Bindo Altoviti) ou celui qui se trouve aux Uffizi de Florence? M. Hermann Grimm tient pour le portrait de Münich, tandis que M. Hermann Welcker, qui étudie le problème dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* du 13 octobre, soutient que le portrait de Florence est bien le véritable portrait. M. Welcker a mesuré le crâne, il invoque à l'appui de son opinion l'autorité du professeur Schaaffhausen, l'éminent anthropologiste de Bonn. Son étude est accompagnée des reproductions du portrait de Münich et du portrait de Florence.

Dans le même numéro, M. Anton Springer étudie un triptyque qui se trouve au Musée de Palerme : ce triptyque est, dit-il, la perle du Musée. L'œuvre fut attribuée longtemps à Mabuse. M. Springer croit qu'on doit l'attribuer à Jacob von Amsterdam (Jacob van Oostzanem ou Jacob Cornelissen), un maître que MM. Eisenmann, Bode, Justi et Scheibler ont étudié. M. Anton Springer retrouve dans le triptyque de Palerme tous les caractères que M. Scheibler a indiqués comme étant les caractères distinctifs des œuvres de Jacob von Amsterdam. Il déclare, d'ailleurs, que la question n'est pas résolue, et qu'il serait bon de chercher encore.

AMÉDÉE PIGEON.

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue raisonné de tableaux anciens inconnus jusqu'ici dans les collections privées de la Suède, par M. OLOF GRANBERG [1].



ES recherches relatives à l'histoire de la peinture sont poursuivies dans le nord de l'Europe avec une activité fiévreuse. Ce zèle, dont nous sommes tous appelés à recueillir les fruits, s'applique particulièrement aux artistes de la Hollande et de la Belgique, légion infinie qui, à côté de héros depuis longtemps célébrés, compte tant de soldats vaillants et sans gloire. L'objet spécial de ce mouvement de curiosité laborieuse se justifie aisément, car c'est dans le Nord que sont les archives et c'est là qu'on a la chance de trouver des faits inconnus. Mais parallèlement à ce travail de dépouillement des vieux papiers, il reste à interroger les œuvres qui, malgré les mésaventures qu'elles ont subies, peuvent fournir des signatures ignorées et des dates instructives. C'est cette enquête que M. Olof Granberg vient d'entreprendre en ce qui concerne les collections privées de la Suède.

Aide-conservateur surnuméraire au Musée national de Stockholm, M. Granberg n'a pas sous la main les archives hollandaises ou flamandes; mais, passionné pour l'information authentique, il a lié d'étroites relations avec les savants des régions voisines, entre autres avec M. A. Bredius, l'homme de ce temps qui reçoit le plus de lettres chargées de points d'interrogation et qui, grâce à son érudition tous les jours renouvelée, est en train de devenir la providence des chercheurs inquiets. M. Granberg a aussi des correspondants en Allemagne. Pour la France, il invoque le témoignage de notre ami W. Burger, dont les livres ont pu vieillir, mais contiennent encore tant de renseignements utiles, et de M. Henry Havard qui, dans ses quatre fascicules, l'*Art et les Artistes hollandais*, a fait la lumière sur Brekelenkam, sur Pieter de Hooch, sur les Palamèdes et sur bien d'autres.

L'auteur ne nous donne encore que le premier volume de son livre, mais déjà le caractère de l'ouvrage se trouve précisé et il est certain que l'œuvre sera excellente. Ainsi que M. Olof Granberg le dit lui-même, les tableaux qu'il rencontre chez les amateurs suédois appartiennent pour le plus grand nombre aux Écoles hollan-

1. Tome I. Stockhlom, Samson et Wallin, 1886, 1. vol. gr. in-8°.

daise et flamande. Les Italiens sont si rares dans les cabinets de Stockholm et des autres villes du royaume qu'il n'y a guère lieu d'en parler. La part de la France est meilleure : on ne doit pas en être surpris, car on se rappelle l'intérêt qu'inspiraient aux amateurs de la Suède les œuvres de nos maîtres au temps de Louis XV. Pendant son ambassade à Paris, c'est-à-dire de 1739 à 1742, le comte de Tessin fréquentait assidûment les ateliers de Chardin, d'Oudry et de Boucher et l'on sait même par des indiscrétions contemporaines qu'il trouvait M[me] Boucher fort agréable. Pour sa propre satisfaction et pour celle de ses amis, le comte de Tessin a été un grand importateur de peintures françaises en Suède. Le Musée de Stockholm en possède plusieurs, et les lecteurs de la *Gazette* en savent quelque chose par ce que Clément de Ris leur en a dit autrefois : mais les collections particulières ont aussi leurs trésors. Les biographes de Chardin ne liront pas sans profit le livre de M. Olof Granberg. Ils y apprendront que la *Leçon de dessin* ou le *Jeune homme dessinant d'après le Mercure de Pigalle* se retrouve dans la collection Wachtmeister, avec la *Bonne éducation*, dont Lebas a gravé une répétition et deux tableaux de nature morte, dont l'un — un chaudron et des accessoires — est de 1734. Quant au dernier historien de Boucher, M. André Michel, il pourra ajouter à ce qu'il a si bien dit sur son héros, que le baron Cederstrom possède à Lofsta une *Scène de boudoir* signée et datée *F. Boucher*, 1742, qui provient du comte de Tessin et que M. Féron est propriétaire d'un paysage de 1744, campagne plus ou moins imaginaire où figure le colombier rustiquement décoratif que Boucher a tant aimé. D'autres Français — Nattier, Pater, Greuze, Adrien Manglard, Michel, Barthélemy Ollivier — sont représentés dans les galeries suédoises. Il y a même chez le comte Bonde à Vibyholm un portrait à grande perruque signé *Jacobus Galliot pinxit Parisiis*, 1671. Que ceux qui connaissent Jacques Galliot lèvent la main !

Mais s'il n'y avait que des tableaux français chez les lointains Scandinaves, on hésiterait peut-être à faire le voyage. La véritable curiosité est ailleurs. C'est du côté des Flamands et des Hollandais surtout que l'excellent livre de M. Granberg nous ouvre des perspectives nouvelles. Après une longue vie d'études, de fréquentes promenades dans les Musées et d'innombrables visites à l'hôtel Drouot, on croit avoir appris quelque chose sur l'École hollandaise. Illusion vaine ! on est à peine parvenu à mettre sur son ignorance primitive le vernis douteux d'une érudition superficielle. L'édifice qu'on croit avoir construit doit tous les jours être recommencé. Les expositions de tableaux anciens, telles que celle qu'on avait organisée à Bruxelles en 1886, nous mettent en présence d'œuvres inconnues et d'artistes qui ne sont pas dans les livres. Ces maîtres, que la gloire a dédaignés, sont naturellement de valeur fort inégale ; il en est même quelques-uns dont l'histoire n'a point à tenir compte, mais d'autres, plus nombreux qu'on ne croit, représentent des anneaux de la chaîne historique et, par la note d'art qu'ils ont exprimée, par les maîtres dont ils ont provoqué l'effort, ils complètent le tableau de l'évolution collective d'une période ou d'un idéal. On éprouve une certaine humiliation à ne point connaître ces oubliés. C'est sous ce rapport, et non pas seulement au point de vue d'une curiosité voisine de la manie, que nous nous intéressons, sinon à tous, du moins à plusieurs des inconnus que M. Granberg a rencontrés dans les collections particulières de la Suède.

Le procédé de l'auteur est des plus simples. Après avoir donné le nom du peintre, il lui consacre une notice de quelques lignes dans lesquelles il résume tout ce qu'il

a pu apprendre de sa biographie. Il décrit ensuite le tableau, il relève les signatures, les monogrammes, les dates, et à la précision comme à l'abondance des détails qu'il a réunis, on est tenté de croire que les amateurs suédois n'ont pas eu à souffrir autant que nous des cruelles impertinences des trafiquants qui, trouvant sur une peinture un nom inconnu, s'empressent de l'effacer dans l'espoir, d'ailleurs chimérique, de donner plus de prix à leur marchandise. Les vrais maîtres n'ont rien gagné à ce procédé, mais l'histoire y a beaucoup perdu. Pour les illustres, ils ont vu le catalogue de leur œuvre s'augmenter de tableaux suspects qui troublent l'étudiant novice et lui font prendre le change; pour les ignorés, ils ont été victimes d'une méthode qui leur a enlevé le peu de chances qu'ils avaient de sortir de l'oubli. De là bien des erreurs. Il faudra un siècle pour corriger les attributions hasardeuses qui se sont introduites, même aux catalogues des plus glorieux musées.

Les deux Van Croos ont beaucoup souffert du vandalisme des enleveurs de signatures. M. Granberg connaît bien l'un de ces maîtres, Anthony, celui qui, né vers 1606, demeurait encore à la Haye en 1662. Les quelques lignes qu'il lui consacre sont excellentes : l'auteur dit avec raison qu'il a subi l'influence de Van Goyen, mais qu'il ne l'imita pas. Il a rencontré une œuvre significative de ce peintre méconnu chez la duchesse de Dalécarlie, un petit paysage où les arbres sont d'un vert grisâtre et qui est signé *A. V. Croos f.* 1657. Cette signature m'est connue, car c'est celle du tableau de la collection du Dr Azam à Bordeaux, et elle se lit sur une peinture qui est également conçue dans la note verte. Mais M. Granberg ne dit rien de l'autre Van Croos, celui dont le prénom commence par un J. et dont on voit, au Musée municipal de la Haye, une série d'études réunies dans un même cadre et qui représentent des vues prises aux environs de la ville. Ce tableau à compartiments porte plusieurs fois la signature du paysagiste. Le second Van Croos, contemporain et sans doute parent d'Anthony, n'est pas inconnu à Paris, et quand il apparaît à l'hôtel Drouot, je le surveille avec un soin jaloux. A la première vente du baron de Beurnonville, il y avait un J. Van Croos, très remarquable de parti pris et très audacieux. Au premier plan un grand terrain d'un brun roux, et plus loin un saule aux feuillages noirâtres s'enlevant sur un nuage blanc; effet de demi-deuil, à la fois très vibrant et très fin. Ce tableau n'est pas perdu et je le montrerai à M. Granberg quand il voudra. Il y a un motif que J. Van Croos a beaucoup aimé et qu'il a reproduit plusieurs fois, la vue d'un château couvert d'ardoises, qui se trouve précisément dans l'une des études du Musée municipal de la Haye. J'en ai récolté deux exemplaires, de format différent, et l'un et l'autre sans signature. Enfin si le savant conservateur du Musée de Lille, M. Auguste Herlin, me permettait ici de répéter tout haut le secret que je lui ai confié tout bas, j'ajouterais que la *Vue d'un canal* (nº 480 du catalogue de 1875), si étrangement attribuée à Salomon Van Ruysdael, est un indiscutable J. Van Croos, avec le château si souvent répété et la chaude coloration brunâtre que nous lui connaissons d'ordinaire. A mon sens, cette note qui rappelle les tons du cuir vient directement de chez Van Goyen. Il n'en faut pas être surpris. Pour ces braves Van Croos, Van Goyen était un voisin, car il a demeuré à la Haye depuis 1631 jusqu'à sa mort en 1656. Du reste, n'est-il pas pour les Hollandais du moment l'ancêtre vénéré et l'initiateur ?

Un rôle analogue, un peu moins écrit cependant, semble avoir appartenu à

Pieter de Molyn. Il est presque du même âge que Van Goyen; et, comme paysagiste, il vit dans le même idéal familier. Au cours de ses visites aux collections suédoises, M. Olof Granberg s'est trouvé plusieurs fois en présence de notre ami Molyn : il en parle fort savamment et de façon à donner le désir d'y aller voir. Mais l'auteur a exagéré l'expression de sa pensée, quand il signale comme rares les tableaux de Pieter de Molyn, paysages ou chocs de cavaleries. Dans ma pratique quotidienne, j'arrive à une conviction toute différente. Je trouve des Molyn partout; mais plusieurs se présentent masqués. L'Académie des Beaux-Arts de Venise possède depuis longtemps une scène de patineurs, *Giouco coi patini sul ghiaccio* qu'elle attribuait à J. Wildens. L'année dernière, les Vénitiens ont consenti à regarder leur tableau qui est signé et daté, et le nouveau catalogue (1887) le restitue au véritable auteur, notre Pieter de Molyn. Dans un très beau Musée qui n'est pas bien loin de la France, il y a une autre peinture du maître sous le nom de Salomon van Ruysdael. Il est vrai que ce tableau est exquis. Le plus modeste des amateurs de Paris a pu, dans un délai assez court, recueillir cinq Molyn. Il ne faut donc pas parler de la rareté des œuvres du peintre de Harlem. Il vaut mieux les reconnaître sous les noms d'emprunt qui nous les cachent. M. Granberg en a trouvé plusieurs en Suède et nous voyons avec plaisir qu'il rend pleine justice à l'artiste longtemps dédaigné.

Govert Camphuysen est aussi un maître que M. Granberg a rencontré sur sa route, et il a profité de l'occasion pour nous donner sur son compte quelques informations nouvelles. Au point de vue des livres français, nous en sommes réduits à l'essai de débrouillement tenté par Burger dans ses *Musées de Hollande*, et à la précieuse révélation de M. Havard qui nous a appris que Govert Camphuysen, de Gokum s'est marié à Amsterdam, le 6 février 1647 et qu'il avait alors vingt-trois ans [1]. Depuis, la question Camphuysen, si obscure à l'origine, s'est fort éclaircie. M. Granberg apporte un fait nouveau : il prouve que l'artiste a quitté son pays natal et que de 1653 à 1663 il a travaillé à Stockholm où il aurait même fait des portraits. Plusieurs de ses tableaux se retrouvent en Suède. M. Granberg rappelle que Govert, dont le maître est inconnu, passe généralement pour un sectateur de Paul Potter. C'est, en effet, ce qu'on lit partout; mais celles de ses œuvres signées que nous avons pu étudier, l'*Intérieur de ferme* du Musée de Bruxelles (1650), les deux *Étables* de l'Ermitage, n'ont rien de commun ni avec le sentiment de Potter, ni avec sa manière de dire. Cette parenté intellectuelle dont parlent les livres m'a toujours paru chimérique. Mes doutes se renouvellent tous les jours, lorsque je regarde à mon mur un petit paysage qui porte, sans date, une fine signature de Govert Camphuysen. Dans ce tableau, précieusement élaboré, mais où manque un peu l'accent magistral — c'est peut-être une œuvre de jeunesse — rien ne vient du grand animalier. Je crois donc que le problème relatif aux origines picturales de Govert Camphuysen devra être étudié de nouveau avec une complète liberté d'esprit.

Il est inutile de dire que lorsque, dans ses intéressantes visites aux galeries suédoises, M. Granberg se trouve en présence de l'œuvre d'un grand maître, il ne néglige pas de l'enregistrer et de la décrire. Il a vu chez les amateurs de son pays des Rembrandt, des Frans Hals, des Van Goyen, un Ter Borch, des Jordaens et des

1. L'*Art et les artistes hollandais*, II, p. 188.

Fyt; mais, tel a été le hasard de ses découvertes, qu'il a déniché surtout des peintres secondaires et, dans une proportion plus large encore, de véritables inconnus. En quelques-unes de ses pages, son volume ressemble au récit d'une chasse à la poursuite des artistes ignorés. On y voit figurer P. Schotanus, Jan Olis, Hooft, Luttichuys et beaucoup d'autres dont on n'a jamais entendu parler au Louvre. Ceux-là, du moins, ont laissé des signatures, et on peut conserver l'espoir de les rencontrer un jour dans les archives; mais, pour plusieurs, il ne reste que des monogrammes compliqués, et le hasard seul nous permettra d'interpréter ces énigmes.

Je n'insiste pas sur ce point. Et, cependant, ces signatures que nos prédécesseurs n'ont pas relevées, ces marques mystérieuses, ces noms auxquels les dictionnaires sont restés fermés, ces renseignements inédits, c'est là ce qui donne à l'excellent livre de M. Olof Granberg, son utilité et son caractère. Cet ouvrage, dont la suite est impatiemment attendue, est fait à la fois pour nous instruire et pour nous inspirer un sentiment d'humilité. Se peut-il que nous la connaissions si peu, cette École hollandaise qui a déjà provoqué de si beaux travaux? Quand on feuillette les pages du *Catalogue raisonné* de M. Granberg, on est heureux de constater qu'on sait beaucoup à Stockholm, on est affligé de voir combien de choses nous ignorons à Paris. Ce livre, destiné à nous rendre modestes, devrait être pour nous un excitant. Visiblement, ce qu'il nous reste à apprendre encore ressemble à l'infini, et, si nous ambitionnons un résultat scientifique, la recherche, longtemps arrêtée aux surfaces, devra être poursuivie jusqu'aux couches profondes. Quand elle est menée par la justice, la curiosité peut se montrer insatiable. Il est tel inconnu qui mérite peut-être un brin de laurier. Ce beau XVIIe siècle hollandais n'est pas exclusivement l'œuvre de quelques personnalités glorieuses; c'est un mouvement collectif, l'ascension régulière d'une foule où des légions vaillantes marchent autour des porte-drapeaux. Pour apprécier la valeur intellectuelle de cette armée et lui payer notre dette, il importe sans doute d'étudier et de glorifier les bons capitaines, mais il faut aussi connaître les soldats.

PAUL MANTZ.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



ÉDOUARD DE BEAUMONT

ET SON

LEGS D'ARMES AU MUSÉE DE CLUNY



Le don fait par M. E. de Beaumont, au Musée de Cluny, de la plus belle partie de sa collection d'épées, a attiré sur sa personnalité l'attention du grand public et suscité la reconnaissance de ceux qui ont le souci de la richesse de nos collections nationales; l'artiste, décédé à Paris le 13 janvier dernier, était collaborateur de la *Gazette* où il a représenté quelque chose de rare : la connaissance approfondie de tout ce qui se rattache à l'arme et à l'armure. En laissant inachevé son *Dictionnaire des épées*, dont il parlait comme de l'œuvre de sa vie, il semble qu'il ait emporté son secret avec lui dans la tombe.

Le peintre n'était pas indifférent, mais le « *fourbisseur* » ou le « *forgeron d'épées* », comme il aimait à s'appeler, lui était supérieur. L'homme lui-même fut très sincèrement original; on a pu le suivre de loin, l'observer, réunir quelques documents sur sa vie et rapporter quelques anecdotes et de piquants souvenirs; mais son existence a été si mystérieuse, il a si bien gardé son secret et il s'est si peu livré ou laissé surprendre, que personne ne peut se flatter de l'avoir connu. Nous aurons tout dit en révélant au public que son ami le plus fidèle, le témoin quotidien de ses longues souffrances, celui enfin, qui accomplit ses derniers vœux, et dont on peut dire qu'il a prolongé et adouci les derniers moments de sa vie, M. Alexandre Dumas, n'a

jamais vu, du vivant de Beaumont, les épées que celui-ci a léguées au Musée de Cluny. La Biographie sera donc courte et le portrait restera à l'état d'ébauche; mais peut-être serons-nous plus précis en faisant la psychologie de l'homme d'épée, qu'un curieux hasard — un de nos dossiers d'archives communiqué à temps — et des études parallèles aux siennes nous avaient rendu propice, en nous permettant de le juger et de l'apprécier.

Une légende persistante, qui n'a cependant pas été sérieusement confirmée, fait naître l'artiste en 1821, à Lannion (où sa mère ne se trouvait que par hasard), d'un fils naturel du prince de Condé, qui fut pourvu, dès 1830, d'une place de restaurateur des Marbres du Parc de Versailles avec droit au logement dans le palais. Son père aurait donc vécu là, humble et content de son sort, jusqu'en 1848, époque à laquelle il se déclara démissionnaire. L'allure aristocratique d'Édouard de Beaumont, ses belles façons, ses goûts élevés, le mystère dont il s'entourait, et certaines circonstances au moins singulières ont contribué à faire croire à cette illustre origine [1]. Deux miniatures datées de 1817, signées Mansion, nous représentent le père et la mère de l'artiste sous un jour très avantageux; la mère est charmante, et d'une rare distinction; la physionomie du père, dont on conserve aussi plusieurs portraits lithographiés, rappelle celle de Paul-Louis Courier.

Ceux qui ont connu Édouard de Beaumont dans sa jeunesse, nous le représentent comme le plus beau type de Français qu'on pût voir; il avait déjà les mêmes manies de mystère, les mêmes goûts de curiosité raffinée qu'en ses dernières années, une nervosité singulière à l'égard du voisin, la crainte de la persécution; celle de la douleur, avec une tendance à la misanthropie, tempérée seulement par la jeunesse et par une certaine gaieté qui faisait contraste avec ses manies. Malgré tout cela, il affectait une insouciance du pain quotidien qui inquiétait ses amis, et qui porta même l'un d'eux à essayer d'y pourvoir par un legs. Très assidu à Versailles auprès de son père, dont il avait fait vers 1845 un portrait, lithographie encore conservée au

1. Le nom que portait le père, emprunté à un lieu voisin de Chantilly : « Les Beaumont », une certaine notoriété attachée à sa personnalité, notoriété qui dépassait celle qui s'attache d'ordinaire à un simple sculpteur marbrier, sa démission volontaire lors des événements de 1848, une réunion enfin de petits faits ont pu confirmer la légende, très enracinée dans le monde où l'artiste a vécu, mais à l'appui de laquelle on ne peut cependant invoquer une preuve décisive.

château, Beaumont n'avait alors pour vivre que le produit d'aquarelles minuscules, des « *Menus* » à cinq francs la pièce, qu'il vendait facilement par série de vingt. Il avait pourtant exposé dès l'âge de vingt ans et débuté comme paysagiste ; mais le public apprit surtout son nom aux vitrines de Susse, où il se pressait pour admirer ses « *Enfantillages* » — « *Nos petits hommes* » — « *Nos petites femmes* », scènes de petits personnages Louis XV, poudrés, en habit zinzolin, jouant de l'éventail en débitant des quatrains, composés par l'artiste, qui, de tout temps, se piqua de littérature. La lithographie coloriée a rendu ces sujets populaires ; l'auteur allait bientôt se faire une place au *Charivari*, où ses *Scènes parisiennes*, d'un dessin superficiel, faisaient contraste avec la profonde observation de Gavarni et les gestes amples de Daumier. Beaumont s'enhardit à peindre, exposa régulièrement, apportant dans ce nouveau procédé le faire précieux et mignard de ses compositions lithographiques. Il vécut alors en bohème élégant, sympathique d'allure, soigné de sa personne, mais plein de contrastes. Très accessible au monde, beau comme Almaviva, toujours amoureux comme lui et attardé sous quelque balcon, il disparaissait des années entières sans jamais quitter Paris. Régulier malgré tout dans le travail, et se révélant à l'heure dite par la page promise, apportée par des mains mystérieuses, pendant vingt-cinq ans il a fait flèche de tout bois, illustrant parfois des livres et des almanachs, alimentant des keepsakes, semant avec prodigalité des petites compositions hâtives et d'une défaite immédiate ; agrandissant son cercle jusqu'au tableau de chevalet, et, quoique invisible à tous, ne se laissant jamais oublier du public : de sorte qu'il comptera comme l'un des artistes dont on aura le mieux connu l'œuvre sans avoir jamais vu la personne.

L'auteur des « *Grivoiseries champêtres* » avait assez d'esprit pour ne point se faire d'illusions sur la portée de ses œuvres ; mais cette production facile et son placement certain lui étaient indispensables étant donnés ses goûts. Fier et hautain, il a pu ne rien demander à personne et faire deux parts de sa vie ; un labeur plus grave et plus digne de son esprit élevé, en s'adressant à un public d'élite, ne lui aurait peut-être pas permis d'assurer son indépendance. Après avoir achevé, *de chic*, et sans passion, une « *Fille d'Ève* » peu vêtue, ou quelque soubrette appuyée sur son balais, marivaudant avec un perroquet, l'artiste écrivait au marchand : « *Ma cato est terminée, venez vite!* » et sa vie était assurée pour tout un mois. Beaumont allait vivre en anachorète et en bénédictin, étudier les armes, former

ses dossiers, acheter des livres, réunir des documents, agrandir enfin son domaine d'archéologue de l'Épée. Parfois, même si la « cato » avait eu un succès sonnant, par un tour de force d'économie en même temps que par une prodigalité folle, Beaumont allait enfin mettre la main sur une pièce rare longuement désirée, impatiemment attendue, guettée le cœur haletant dans le coin où il l'avait découverte, et où il avait su la conserver à sa convoitise par les ruses d'un collectionneur passionné doublé d'un mohican de Paris.

Aussi, le contraste reste-t-il unique entre les goûts épiques de ce gentilhomme qu'on se représente volontiers prêt aux hautes entreprises, bardé de fer, l'épée au poing, la targe et l'écu barré pour appui, et le peintre des mignardises de la pensée et de la forme. Pendant près d'un demi-siècle sans interruption, ce chevalier de la Table Ronde aura regardé trottiner des grisettes aux cheveux follets pour pouvoir cueillir chaque matin, d'après nature, le bouquet à Chloris, et chiffonner à l'heure dite la jupe promise au marchand. En ses grands jours d'audace, il aura tout au plus joué des airs de mandoline sous des persiennes closes, fait défiler des bohémiens dans un chemin creux, ou conduit au marché de Smyrne des esclaves nubiennes achetées dans les environs du quartier Bréda; toujours fidèle à lui-même pendant quarante ans, parce que cette fidélité lui permettait la satisfaction de sa passion secrète. Ses acheteurs lui seront restés fidèles aussi, car il ne les aura jamais déçus ni trompés. En effet, en le suivant dans son œuvre, chacun peut reconnaître, que la jolie fille surprise dans les blés, aux environs de 1848, par un garde champêtre qui avait prêté serment à Louis-Philippe, n'a pas pris une ride en reparaissant hier, beaucoup moins vêtue, dans les pages élégantes du recueil mondain *Les Lettres et les Arts*.

Nous ne serions point en mesure de suivre Beaumont pas à pas dans sa carrière; il a connu beaucoup de monde, et du meilleur, il a été apprécié comme homme et comme esprit par les plus grands et les plus fiers; mais il a toujours été fugitif, intermittent et rare. Au début de sa vie d'artiste, on lui a connu un ami, un compagnon de plaisir, M. Chandelier, un vrai type parisien, artiste, homme du monde, dont un lointain écho, au souvenir de notre jeunesse, nous rappelle les éclats de voix, la turbulence, les saillies originales, et la barbe jaune d'or. Chandelier était aquarelliste à ses heures, et non sans talent; amateur au bon sens du mot, il était très lié avec les Gavarni, les deux Dumas, About, Henry Didier, etc., etc. Ils vécurent assez près l'un

de l'autre, dans le faubourg Saint-Honoré d'abord, puis dans la rue Poncelet, la dernière demeure de Beaumont, où Chandelier avait fait construire, dans le jardin même, un chalet-atelier, où lui aussi devait finir ses jours. Beaumont ne voyageait jamais; tout au plus, il y a vingt-cinq ans, faisait-il de temps à autre une excursion en Bretagne, où, jusqu'en 1864, il aurait eu un oncle maternel. Depuis, il n'a jamais



ÉPÉE A MONTURE DE FER DORÉ (FIN DU XVIe SIÈCLE).

(N° 4 du Legs Beaumont, au Musée de Cluny.)

été plus loin que Dieppe, et, deux mois avant la saison d'été, il envisageait avec terreur la nécessité de faire sa malle et d'arriver à un train à l'heure fixe. A Dieppe, il louait deux modestes chambres, et se permettait de voisiner parfois avec l'auteur de *Francillon*, tout en trouvant le moyen d'échapper complètement aux Parisiens en villégiature. Depuis qu'il s'était fixé rue Poncelet, — cela date d'au moins vingt-cinq ans, — on peut presque dire qu'il ne franchit jamais les ponts. La guerre l'avait attristé, en redoublant ses soupçons et ses

craintes : pendant les premières années qui suivirent, il faisait encore partie d'un dîner mensuel où il rencontrait des artistes et des littérateurs ; il se détacha bientôt de ce cénacle et se céla définitivement. Le dernier lien qui le rattachait au monde, c'était la « Société des aquarellistes français » : il fuyait ses réunions, mais il était fidèle aux Expositions qui lui étaient une occasion propice d'écouler ses œuvres. La préoccupation incessante de sa santé, l'énumération des maux dont il était la proie, la peur de la Commune, dont il parlait avec des accents de terreur, attendant toujours la grande explosion pour le lendemain et s'y préparant par le blindage de sa retraite ; s'étaient exagérés chez lui au point de le rendre impossible pour le monde ; et sa misanthropie, d'abord caustique et railleuse, devint redoutable. L'homme était attachant, il y avait en lui un peu de l'esprit de Sterne avec le don de l'enthousiasme et une faculté d'admiration qu'on n'attendait point de ce sceptique. En l'approchant par hasard, on sentait qu'on allait l'aimer, et on l'aurait revu volontiers ; mais il ne permettait pas qu'on le suivît, et l'effort était tel pour arriver à lui, qu'il fallait renoncer à le connaître. Malgré cette négation persistante et cette réclusion, il restait cependant fidèle à ses sympathies, et quelques-uns de ceux qui ont su lui en inspirer, ne l'ont appris que par des manifestations posthumes. Dans cette solitude volontaire, dans ce désert qu'il faisait autour de lui parce que tout le hantait et le blessait, il était actif, préoccupé, lisait beaucoup et dessinait davantage. Tout d'un coup, alors qu'on s'y attendait le moins, à propos d'une toile entrevue, d'un livre qu'il avait parcouru très longtemps après sa publication, il lançait par la poste un cri d'admiration chaleureuse, une hyperbole d'une forme bizarre et prétentieuse qui semblait vous arriver d'outre-tombe. « Merci de votre beau scarabée d'or !... » écrivait-il un jour. On cherchait le scarabée, il rappelait ainsi un article ; déjà oublié par celui qui l'avait écrit et qu'il n'avait lu que six mois après sa publication. Il se rappelait encore, à la fin de l'année, à ceux qu'il ne voyait jamais, par de petites lettres enfantines, douces de ton, mignardes d'expression, mais qui, en somme, accusaient un souvenir vivace qu'on aurait pu croire depuis longtemps éteint.

Né misanthrope, sa misanthropie s'était augmentée avec l'âge, et la maladie avait fait le reste. On a beaucoup parlé de son égoïsme, mais qui sait si les douleurs secrètes de sa jeunesse n'y étaient point pour quelque chose. Il n'avait jamais compté sur personne ici-bas, n'exigeait rien de quiconque, et n'avait supposé jamais qu'on pût venir à lui par entraînement ou par bonté native ; aussi, quand l'événement

lui donnait un démenti et qu'on lui rendait un service, son étonnement se traduisait par des larmes et des démonstrations gênantes. Le devoir le plus strict accompli à son égard, la dette payée à heure fixe, le traité rempli à l'échéance le transportaient de reconnaissance, et, dans son langage hyperbolique, il vous nommait son libérateur.

Sans fouiller avec irrévérence dans la vie privée d'un artiste qui fut droit et fier et ne demanda rien à personne, on peut savoir, par ses productions et le chiffre auquel elles étaient cotées, quelles furent ses ressources. Elles étaient modestes; on a dit que jusqu'à trente ans il a vécu au jour le jour, insouciant du lendemain au point d'inquiéter ses amis. L'un d'eux, dont c'est un devoir de dire le nom, car c'est celui d'un homme de cœur qui partagea sa fortune entre les compagnons de sa jeunesse, Henry Didier, lui avait fait une petite part de vingt mille francs dans son testament. Ce fut longtemps son seul capital. Or, non seulement Beaumont a vécu sans jamais avoir recours à personne, mais il a laissé un certain avoir, et il lègue à l'État une collection d'armes d'un beau choix dont la valeur est relativement considérable.

Il semble qu'il y ait là un mystère, et, de son vivant même, on se demandait quels étaient les secrets de l'amateur et ses sortilèges. Il n'était pas homme à les révéler; on ne le voyait point dans les ventes publiques, ses pourvoyeurs les mieux renseignés ne savent rien de ses découvertes, et, en tout cas, ils affirment que que M. de Beaumont n'a pas fait une transaction depuis au moins vingt ans, si ce n'est pour vendre au lieu d'acheter, en prévision de la suprême échéance, celle de la mort. Ceci revient à dire que toute sa collection était déjà faite aux environs de 1868, et cette date, déjà lointaine, expliquera qu'il ait pu la faire à si peu de frais.

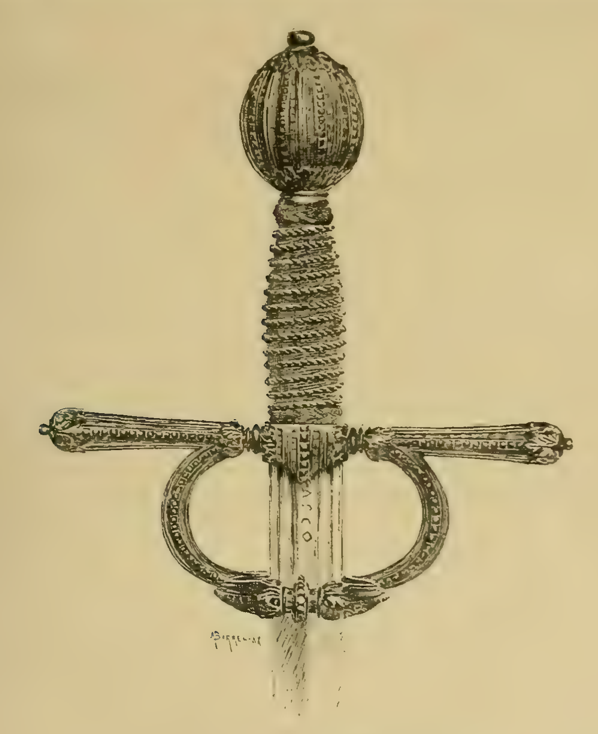
Les objets d'art n'ont de prix, pour le plus grand nombre, que parce qu'ils suscitent l'admiration des autres et font une auréole à celui qui les possède; pourquoi donc Beaumont les a-t-il célés à tous les yeux avec une telle persistance? Il ne vivait pas de reflet, et faut-il le dire, il méprisait le jugement de la plupart de ceux qui se regardaient comme des amateurs, car il croyait avec excès en lui-même. De plus, il savait tout le prix du mystère, qui fait rêver, et qui dore les épées et les songes. Il est certain en somme que ce qu'il cachait bénéficiait de tant de réticences. D'une nervosité extraordinaire, d'une jalousie rare et d'une personnalité sans seconde, il supportait mal l'éloge d'une arme qui ne lui appartenait point; mais si, par certain

retour des choses d'ici-bas, l'objet devenait sien, son prix doublait à ses yeux: et en cela, il était de la race de tous les collectionneurs. Une admiration paisible en face de ses trésors était pour lui une offense qu'il n'oubliait jamais; il fallait frapper juste dans l'éloge et dire le mot vainqueur, car si la note était faible et la satisfaction modérée, il n'allait pas outre. En réalité, il n'a jamais montré à personne que ses plus belles pièces, et on s'en allait jugeant tout le reste sur l'échantillon supérieur. Quant a ceux qu'il aimait vraiment — il y en avait — et quant à la clientèle des personnages indispensables à sa vie, qui le voyaient fréquemment sans lui demander en tressaillant la faveur ineffable de contempler ses armes, il se disait que tout le monde ne peut pas aller à Corinthe, détournait la conversation si elle tentait de s'égarer sur le sujet de ses prédilections, et se renfermait dans le silence.

Le dernier logis qui récela son trésor était très banal; l'abord en était si mystérieux, qu'on se demandait s'il ne l'avait pas choisi avec préméditation, par ce temps de lumière et de larges pans d'azur pour les peintres d'ici-bas, dans un but stratégique, afin de dépister les pillards qu'il attendait toujours. Il s'était fixé entre le boulevard Monceau et l'avenue Wagram, dans la rue Poncelet, connue seulement alors il y a vingt-cinq ans, de lui, de Chandelier et de quelques hardis sculpteurs. Personne, dans la vie ordinaire, ne pouvait, quelque fût son degré d'intimité avec l'artiste, prétendre à voir s'ouvrir la porte de son atelier sans avoir à l'avance annoncé son projet téméraire par une lettre, demandé une audience. Une fois agréé, il ne s'agissait pas de sonner et d'entrer comme un cœur sans détour; on devait s'adresser au rez-de-chaussée du numéro voisin, à un Argus qui hochait la tête en vous entendant nommer M. de Beaumont, et donnait déjà des signes visibles d'inquiétude. Devant votre insistance, et sur le vu d'une lettre signée du maître, il abandonnait son travail comme s'il avait pris une grande résolution, ressortait avec vous dans la rue, franchissait une grille latérale; et vous faisait signe de le suivre à travers des couloirs compliqués jusqu'à l'escalier étroit. Là, arrivé à un petit seuil, il sonnait avec précaution et, avant qu'on répondit à son appel, s'enfuyait prudemment comme s'il ne répondait pas de ce qui allait arriver.

Le jour où on nous ouvrit pour la première fois, la porte s'entrebâilla en laissant juste le passage pour s'introduire de biais, et Édouard de Beaumont, avançant la main en prononçant notre nom, nous attira vers lui et, bien bas, murmura à notre oreille ces mots, les premiers

qu'il nous eût jamais adressés : « Nous allons donc enfin parler de ces choses qui nous font pâlir et frissonner! » La première porte se referma, nous étions dans une obscurité profonde, nous nous touchions dans deux pieds carrés, et il en ouvrit une seconde : j'étais dans la place. L'homme des épées était devant moi, haut de taille,



ÉPÉE A MONTURE D'ACIER DORÉ (XVIe SIÈCLE).
(N° 5 du Legs Beaumont, au Musée de Cluny.)

blanc et rose, le crâne chauve, avec de jolis cheveux argentés par la lumière, une barbe légère et frisée, traversée par un rayon tombant du grand châssis : enfin une charmante physionomie de gentilhomme élégant, animée par un aimable sourire et un regard subtil et inquisiteur. L'artiste était fort bien tenu, au moins par le haut du corps : large col ample, cravate en papillon, veston bleu taillé droit fermé

au cou orné du ruban rouge coquet et imperceptible, coupé à mi-corps par un étrange tablier de basane verte, relevé en biais, fixé par derrière à l'aide d'un saint-crépin en cuivre et un grand crochet de fer faisant boucle. Les jambes étaient chaussées de hautes bottes bizarres, moitié moujik et moitié Strasbourg, de sorte que si le haut du corps décelait le gentilhomme, le bas faisait penser à un cordonnier surpris ou à un fourbisseur au travail.

A peine entré, plein de mon sujet, trop heureux de pouvoir enfin développer des raisonnements que je savais qu'il devait combattre, et de l'accabler rapidement de preuves qui lui interdiraient toute riposte, je sortis de son étui l'arme précieuse que je lui apportais, et, tirai de mon dossier les marques d'épées qui pouvaient servir à lever quelques doutes à l'égard de ses propres armes. Il me regarda bien en face, sans doute pour voir jusqu'au fond de ma conscience; il sembla prendre une grande résolution et m'enferma à double tour dans l'atelier. C'était une grande pièce assez vide, meublée d'un lit de parade, d'une vaste table, de quelques chaises et de nombreux cartons; une demi-armure milanaise flânait sur un meuble, deux ou trois fourreaux vides de langues de bœufs italiennes, pendaient au mur à côté de quelques gravures rares, et d'une salade vénitienne accrochée au-dessus de la porte par laquelle il venait de disparaître. Sept fois de suite, en trois heures que dura cette entrevue, M. de Beaumont entra et ressortit, pressant sur son cœur une nouvelle épée, une seule, qu'il remportait chaque fois après m'avoir permis de l'examiner. Depuis, nous nous revîmes souvent, toujours sur le même terrain, mais à part quelque dague précieuse, un poignard vénitien, dont la marque ou le travail pouvait servir à une démonstration, il n'ouvrit plus jamais pour moi la fameuse armoire aux épées. C'était bien une armoire, prise dans le mur, bien saine, doublée d'un papier épais, où il enfermait ses armes; il les posait droites les unes contre les autres, en portait la clé constamment sur lui et avait fait blinder, à l'aide de plaques de fonte, la porte de la petite chambre qui cachait son trésor. Longtemps il l'avait dissimulé sous son lit, dans de vieilles caisses d'emballage, et un brave Alsacien nommé Mieg, a passé quinze années de sa vie à frotter ses épées et à les entretenir; ce dernier venait dans la chambre mystérieuse comme on va à son bureau, et solitaire, frottait sans relâche et enduisait les lames de cire vierge pour combattre la rouille. Plus tard, quand Mieg se retira dans son pays, Beaumont se chargea de ce soin; il proscrivait les graisses, les huiles, toute matière grasse enfin, et sa

conviction était telle à l'égard de la supériorité de son système de conservation, qu'un article de son testament prescrit au conservateur du Musée de Cluny le procédé à employer pour l'entretien des armes qu'il a léguées. Il faut ajouter que l'extraordinaire conservation des lames semble donner raison au procédé de l'artiste.

Beaumont se croyait capable de refaire une partie d'épée, et il possédait tous les instruments nécessaires à cet usage; c'était une de ses prétentions de passer pour un *forgeron d'épées*, ou un *fourbisseur;* ainsi s'explique son tablier bizarre. Le peintre Fortuny l'avait tout à fait séduit et désarmé, et jamais il ne fut plus libéral qu'à son égard, parce qu'il trouvait en lui un amateur selon son cœur. Fidèle à ses idées de cumuler les arts divers qui font le bon forgeron, l'artiste savait battre le fer, le marteler, le canneler, emmancher la fusée droite et ferme dans une poignée solide et bien rivée. Le charmant peintre de la *Vicaria*, dans son atelier de Grenade, avait en effet, dessiné une épée, dont il avait forgé la lame, ciselé et damasquiné la poignée; il a enfin fièrement signé son œuvre : comme Piccinino, Hercule de Pesaro ou Pedro Careta. Aussi, pour lui montrer dans quelle haute estime il le tenait, le jour où, pour la première fois, Fortuny franchit le seuil de l'atelier de la rue Poncelet, amené par M. de Goyena, Beaumont, sous un grand rayon de soleil tombant à plat sur la table, posa sept de ses plus belles armes (toujours sept), et permit au peintre d'en emporter les croquis, faveur suprême qu'il ne devait jamais renouveler.

Cependant, le mystère d'une petite collection précieuse faite par un homme, relativement pauvre, quoiqu'il ait vécu fort honorablement de son pinceau, n'est pas encore expliqué. Il est certain que, dès 1845, M. de Beaumont, qui était né homme d'épée comme on naît musicien, savait déjà, aux boîtes des marchands de ferraille et aux vitrines des marchands d'antiquités de Versailles, séparer l'ivraie du bon grain, cueillir par-ci par-là une rondelle brisée, une plaque de ceinturon, une clé d'arquebuse, un pommeau d'épée, un éperon dépareillé, et constituer ainsi une série bizarre de déchets sublimes qu'il gardait dans de misérables boîtes à biscuits. Quelques-uns de ces déchets ornés d'émaux, niellés ou damasquinés, lui servaient, comme à Cuvier, à restituer la pièce entière par des analogies tirées des monuments. Il faut se rappeler aussi qu'il y a quarante ans, les amateurs d'armes et d'armures étaient plus que rares. Les Soltykoff, les Basilewski, les Carran, les Spitzer, les Adolphe de Rothschild, les

Nieuwerkerke, les Ressman, les Riggs, les Dupasquier n'avaient point encore commencé leurs expéditions secrètes et fécondes; et chacun sait que leur noble doyen, le marquis d'Herford, en ses grandes razzias, se jetait seulement sur les armes orientales. Le champ était donc libre : tout connaisseur émérite, tout amateur de génie et d'instinct, pouvait devenir à peu de frais un heureux collectionneur. C'est ainsi qu'une des premières armes de Beaumont, l'une des plus belles, cotée aujourd'hui vingt mille francs par les experts, a été payée cent francs à un marchand bien connu, Joyan. Ce bonheur n'est d'ailleurs pas unique, car, dans le monde de la curiosité, personne n'ignore que la merveilleuse épée vénitienne de M. Ressman, cotée à un si haut prix aujourd'hui, publiée par Beaumont dans « la Fleur des Belles épées », achetée en vente publique il n'y a pas encore vingt ans par deux marchands de Versailles qui s'étaient associés « pour faire le coup », leur a été adjugée au prix de cent francs.

Tout était un effort pour Beaumont au point de vue de la dépense, et sa sagacité, ses connaissances, sa préoccupation constante et son idée fixe de rencontrer quelques pièces intéressantes, ont suppléé à son défaut des moyens pécuniaires pour les obtenir. Il a fait de lourds sacrifices, relatifs, mais il n'a jamais payé cher. Une très belle arme longuement convoitée, achetée par lui au prix de quinze cents francs, fut payée en cinq fois, à coups d'aquarelles exécutées uniquement dans le but de se libérer. Et, comme il a cessé d'acheter il y a aujourd'hui vingt-deux à vingt-trois ans, on comprend dans quelle mesure l'artiste a bénéficié de sa connaissance d'une spécialité alors ignorée. Dans les dernières années, ses ressources étaient plus grandes; il a aussi spéculé sur ce que les amateurs eux-mêmes connaissaient moins bien que lui, ce qui lui a permis souvent de se contenir en face d'un spécimen rare, une « tête de ligne » pour une collection, qui ne se dénonçait pas par de tapageuses allures.

L'Empire, de 1858 à 1866 à peu près, lui a été aussi propice ; il a vécu là dans un heureux milieu ; c'était le paradis des archéologues et des grands amateurs; on allait restaurer Pierrefonds et Coucy (où il voulait un jour, sur la foi d'une chronique d'Enguerrand de Monstrelet, faire faire des fouilles pour retrouver les cadavres *armés* [1] des hommes de guerre enfouis en l'an 1411); les collectionneurs étaient à l'affût. Au milieu de tous, Beaumont, bien informé,

1. Voy. *Notice sur les gens de guerre enfouis à Coucy.* — Rééditée récemmen par Ludovic Baschet à Paris.

discret, maître de lui-même, *emballant* plutôt les autres qu'il ne s'exaltait lui-même, jouait un peu le rôle d'un consultant qui juge les coups et traitait les affaires en courtier désintéressé dont on a le devoir de récompenser la science en flattant sa manie. On vidait alors les Burgs, les *Armerie*, les palais d'Italie et d'Espagne, et l'artiste assistait au déballage; puis, s'il s'agissait un jour de classer, de définir,



ÉPÉE ITALIENNE A MONTURE DE BRONZE (XVe SIÈCLE).

(N° 10 du Legs Beaumont, au Musée de Cluny.)

de cataloguer, il était là : trois ou quatre des plus belles armes de sa collection, par lui choisies avec tant de perspicacité, sont le prix de services de cette nature. On ne dit enfin ni les petites ruses, ni les coups d'audace, ni les bonheurs, ni les surprises, ni le constant éveil de l'amateur passionné; pas plus qu'on ne ressent ses tressaillements secrets et ses déceptions; et ceux-là seuls qui ont collectionné savent ce que représente pour lui cet amas de belles choses qui est sa vie, son monde, sa consolation et son espoir. J'ajouterai aussi qu'il ne faut pas trop aller au fond des choses, que

tous les secrets ne sont pas bons à dire, et que chaque amateur cache beaucoup de petits crimes qui ont sa passion pour excuse.

C'est ainsi que Beaumont, par sa seule persévérance, l'éveil constant de son désir, sa connaissance unique de la matière et peut être aussi par sa discrétion et ses petites ruses, est arrivé à former une collection, très choisie, qui ne dépasse pas la proportion d'un cabinet d'amateur, et qui tiendrait tout entière dans une grande vitrine. Dans cet ensemble, composé d'une quarantaine d'épées, dagues et poignards, de quelques casques, bassinets, heaumes, morions et salades, et de nombre de pièces isolées, targes, pendants d'épées, boucles de ceinturons, éperons, etc., l'artiste, vingt-cinq années au moins avant sa mort, avait mis à part vingt épées et vingt-deux petites pièces pour en faire don, après lui, au Musée de Cluny. Ce legs est aujourd'hui délivré; le public jugera de son intérêt et de sa valeur.

Les circonstances que nous avons longuement développées, désormais connues, on comprendra qu'il ne s'agit point de comparer les pièces généreusement léguées par Beaumont avec les splendides collections que tout Paris admire; elles restent naturellement en proportion avec les moyens d'action d'un collectionneur qui, à aucun moment de sa vie, n'a pu faire concurrence aux Soltykoff, aux Nieuwerkerke, aux Carran, aux Spitzer, mais qui lui aussi a eu parfois ses jours de bonheur et d'heureuse rencontre, et dont la pauvreté a été compensée par la supériorité du coup d'œil et par sa science accomplie.

Le résultat de la sélection faite par un amateur de cette force, constitue un don très précieux pour notre Musée de Cluny, et il y a là telle ou telle pièce, l'*Épée du marquis de Pescaire* (léguée en usufruit à M. Alexandre Dumas mais qui fera retour au Musée), l'épée de tournoi de l'Empereur Frédéric, la lame de l'estoc italien gravée par le graveur de César Borgia, et quelques autres, qui sont mieux que rares, qui sont uniques, et, si riche soit-on, qu'on ne retrouverait point, puisque les voilà désormais classées et inaliénables. Le public pourra rester froid ou décontenancé devant quelques épées dont la matière est simple et dont le travail et la forme sont d'une rare sobriété, mais que tous les bons juges apprécieront. Le point de vue de Beaumont est spécial, c'est celui d'un amateur raffiné et d'un collectionneur doublé d'un savant. Pour former l'ensemble, il a pris naturellement ce qu'il trouvait; mais une fois l'idée conçue de léguer un *Lot d'épées* à Cluny, le goût qui a présidé à la sélection en a fait tout le prix. Beaumont cherchait dans l'épée un type caractéristique d'une

période, type qui la résumait et en devenait pour ainsi dire l'expression symbolique. Il s'inquiétait peu du côté historique, mais surtout de la beauté des lignes, de leur balancement, de la belle harmonie de la poignée avec la lame : en un mot de l'architecture de l'épée. C'est ainsi qu'une lame fine et nerveuse, à garde de métal noirci et verni au feu, sans aucun ornement, mais élégante, noble et d'une harmonie complète dans ses diverses parties, passe au milieu de celles-ci pour une des plus précieuses. Nous avons choisi pour les reproduire onze des plus belles armes, le lecteur se fera une idée de l'intérêt de cette panoplie ; nous dressons aussi la liste des quarante et quelques pièces qui constituent le legs tout entier.

ESSAI DE CATALOGUE DES ÉPÉES ET DIVERSES PIÈCES CONSTITUANT LE LEGS BEAUMONT

ÉPÉES

1. — Épée de parement, ouvrage de Nuremberg, dorée; monture et lame, à pommeau de bronze, fonte à cire perdue, gravure sur la lame; une Judith et les armes de Kressestein, 4 étoiles et 4 K.

Cette arme a été trouvée en Allemagne par le libraire Tross aîné et achetée directement de la famille. La lame, avec ses quillons, est exceptionnelle; le pommeau semble être italien.

2. — Épée de ceinture ouvrée, italienne (1560), à branches de garde contournées en diagonale, lame à trois cannelures suivies, marquée au talon d'un aigle à deux têtes, et des deux lettres D et S.

Cette arme magnifique, gravée dans la « *Fleur des belles Épées* » de Beaumont, aurait appartenu à un grand-duc de Toscane.

Reproduite dans notre gravure hors texte (nº 5 en partant de gauche).

3. — Épée à monture damasquinée d'or et d'argent, figures de génies dans les entrelacs au pommeau.

Belle lame, portant la marque du Perillo, un masque en poinçon.

4. — Longue épée à monture d'acier bruni damasquinée d'or, avec plaques de bronze doré. Quillons recourbés.

Reproduite dans notre dessin, page 269.

5. — Épée à monture d'acier doré incrustée de perles d'argent, à quillons droits. — Belle lame signée Vasco. La bouterolle du fourreau est aussi ornée de perles d'argent.

Une des plus élégantes épées de la collection.

Reproduite dans notre dessin, page 273.

6. — Épée à lame largement renforcée, à jour, pommeau plat, monture d'acier au clair, quillons recourbés, en sens inverse.

Reproduite dans notre gravure hors texte (nº 2 en partant de gauche).

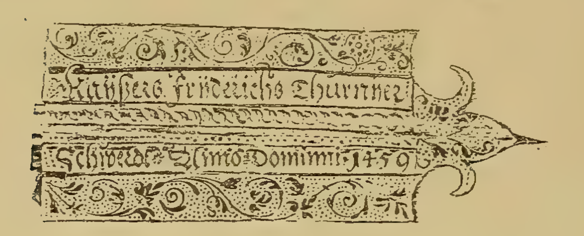
7. — Épée de Parement, ouvrage italien de 1490 à 1520, poignée en bronze ciselé à quillons recourbés, à lame gravée de sujets héroïques.

La précieuse lame de cette épée, dans le style de celle faite pour César Borgia, est gravée par le même artiste, Hercule de Pesaro, orfèvre du duc de Ferrare. Reproduite dans notre gravure hors texte (nº 1 en partant de gauche).

8. — Épée de Tournoi de l'empereur Frédéric, à lame à fortes arêtes, à monture laquée noire, inscription en allemand sur la lame :

« Kaisers Friedrichs Thurnier schwerdt. Anno Domini 1459. »

L'intérêt de cette pièce unique, s'augmente de son certificat d'origine. Beaumont l'avait achetée 100 francs à un marchand bien connu des amateurs. Elle a figuré en 1830 à la vente du baron Percy. La lame a dû être raccourcie.



INSCRIPTION DE L'ÉPÉE DE TOURNOI DE L'EMPEREUR FRÉDÉRIC.

(D'après un estampage pris sur la lame.)

9. — Estoc, monture en acier doré, pommeau à volute, quillons abaissés, ciselés et dorés (xvᵉ siècle, Italie).

10. — Épée italienne du xvᵉ siècle, à large talon renforcé, monture en bronze, quillons presque droits, fusée de métal, pommeau décoré d'un cavalier. — Inscription sur la poignée : — *Omnes Labor optat proemium. — Omnes pmison est Dubiom* (sic).

Reproduite dans notre dessin, page 277.

11. — Épée gravée et dorée au talon, xvᵉ siècle, belle lame dorée portant les armes des ducs de Milan : la guivre et la couronne ducale. — Les quillons sont obliqués, la monture en fer lisse doré, la fusée en corne très simple.

Cette belle arme est une des plus intéressantes de la collection; la poignée en corne a été réparée.

12. — Épée à côte, monture en fer lisse doré, quillons droits, fusée en cuir, panneau à huit contrelobes (xvᵉ siècle italien).

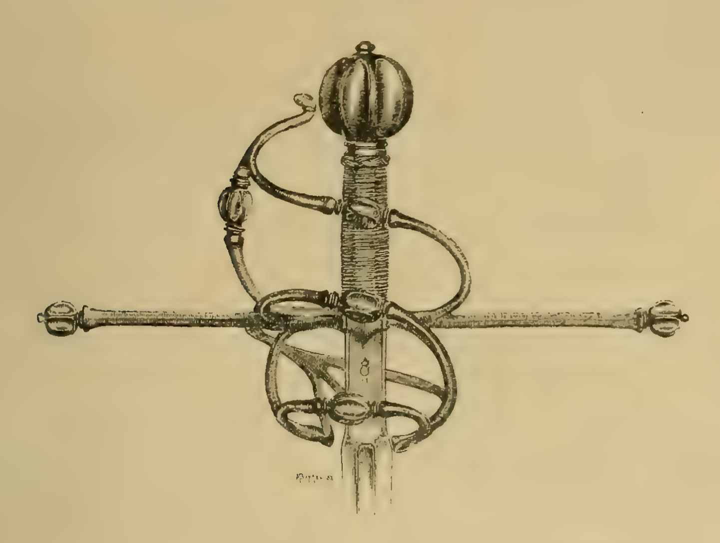
13. — Épée à garde allemande du xviᵉ siècle. Monture en fer bleui, fusée à tresse. Bonne lame avec l'inscription : « *Laudate Dominum omnes gentes.* »

14. — Épée à monture ciselée à chaînon doré, à pommeau évidé, lame de Sébastian Hernandez, garde basse, longs quillons droits.

Reproduite dans notre gravure hors texte (nº 3 en partant de gauche).

15. — Épée à monture de fer bleui, fusée d'argent. — Belle lame aux armes des rois catholiques.

La poignée a été rapportée, elle n'est pas du même temps que la lame signée : *Pedro Gareta me fecit.*



ÉPÉE ALLEMANDE A MONTURE D'ACIER BRUNI ET DORÉ (XVI[e] SIÈCLE).

(N° 16 du Legs Beaumont, au Musée de Cluny.)

16. — Epée à monture allemande, quillons droits à panneau cannelé et doré, lame à gouttière signée « Sébastian Hernandez », trois gardes superposées avec une olive au centre.

Cette épée, d'une grande simplicité, sans aucune ornementation, est une des plus élégantes de la collection. L'harmonie est complète entre la monture et la lame. C'est une pièce parfaite. Reproduite dans notre dessin, page 281.

17. — Dague (Dagasse) vénitienne, du xv[e] siècle, à monture noire en forme de fleur de lis.

18. — Épée en fer tordu, doré, cannelé, quillons contrariés, garde saillante, panneau doré en plein, en spirale.

19. — Estoc commencement du xv[e] siècle italien, quillons horizontaux, à volutes contrariées en forme d'S, longue fusée en cuir.

20. — Épée à arête saillante, monture de fer gravée et plaquée d'argent.

DAGUES ET PIÈCES DIVERSES

21. — Dague à rouelle, italienne, lame triangulaire, fusée en bois à torsade incrustée de pierres dures.

22. — Amorçoir gravé aux armes de Saxe, avec son fourniment en cuir très complet.

23. — Deux gants de maille ou gants de prise, pour duel.

24. — Rondelle à cannelure rayonnante, ou petite targe de duel à main, XVe siècle.

25. — Poignard vénitien damasquiné d'or, poignées à oreilles à l'orientale.

Précieuse arme qui pourrait s'appareiller avec l'épée vénitienne de la collection Ressman. Reproduite dans notre gravure hors texte (n° 6 en partant de la gauche).

26. — Trousse lyonnaise du XVIe siècle en fer ciselé et doré, poignée en nacre; un grand couteau, deux plus petits, et une fourchette.

Conservation exceptionnelle dans toutes ses parties.

27. — Dague à panneau évidé, en chaînette, à quillons droits, à panneaux aussi évidés.

Cette dague s'appareille avec l'épée n° 14. Reproduite dans notre gravure (n° 4).

28. — Dague, poignée en acier à balustre, garde saillante, fourreau de velours garni d'acier bleui.

29. — Dague main gauche, à trident de duel.

30. — Ceinturon et pendant d'épée, velours vert, passementerie d'or et pendants, avec les crochets à coquilles.

31. — Pendant d'épée en velours noir à boucle, ciselé et doré.

32. — 2 crochets et agrafe de ceinturon à l'espagnole.

33. — Une bouterolle de fourreau en cuivre à jour, XVe siècle.

34. — Modèle de pommeau d'épée. Bronze à cire perdue.

Probablement sculpté par le Madeono.

35. — Rondache à ombilic en acier repercé à jour, fond velours vert.

36. — Ceinturon à parement de velours rouge brodé. — Boucle à ornements d'acier en relief.

37. — Ceinturon de cuir garni de boucles d'acier gravé. — Travail de Saxe, XVIe siècle.

38. — Porte-drapeau en maroquin rouge, XVIIe siècle.

39. — Baudrier en cuir piqué, XVIIe siècle

40. — Pendant d'épée avec son ceinturon garni d'acier à palmettes, laqué noir.

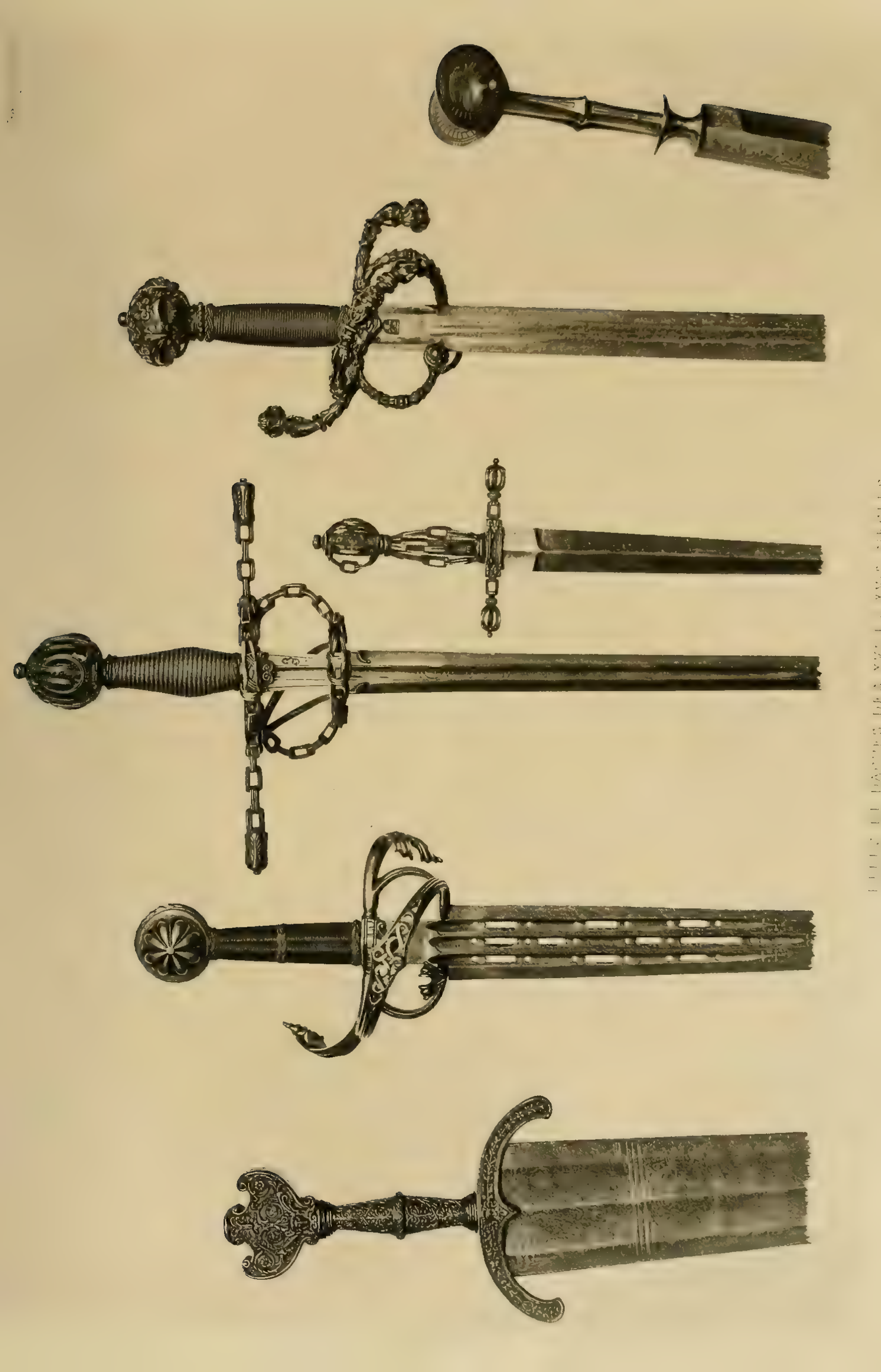
41. — Autre pendant d'acier.

42. — Targe de duel carrée à barrettes circulaires, XVe siècle.

43. — Targe de duel à barrettes droites.

44. — Manteau d'arme avec crochet de ceinture, XVe siècle.

45. — Masse d'arme en acier bleui et doré, poignée de velours vert.



Beaumont laisse-t-il après lui quelque ouvrage spécial, ou sa science de l'arme et de l'armure est-elle morte avec lui? C'est par ce côté que l'homme est intéressant, c'est ce qui lui vaut dans une revue spéciale, cette étude plus développée qu'on ne le fait d'ordinaire pour un tel artiste; et c'est à cette question qu'il importe de répondre.

Dès le premier moment le peintre se doubla d'un littérateur et se révéla par des quatrains et des sonnets, dont quelques-uns fort bien tournés; il lança plus tard, çà et là, des articles développés, dans les Revues et les Keepsakes; et, sans parler d'une jolie fantaisie à la Sterne, avec dessin de Louis Leloir : *Un Drame dans une carafe*, éditée par M. D. Jouaust à la librairie des Bibliophiles, la *Gazette des Beaux-Arts* lui doit de bonnes études sur sa spécialité. Pour la connaissance des armes, de tout ce qui les concerne, leur emploi, leur histoire et leur fabrication, il est très évident qu'il avait la plus grande autorité, et, en face des documents qu'il rassemblait, nous croyons qu'il était en mesure d'écrire une histoire de l'arme et de l'armure depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. C'était son intention, mais le temps lui a manqué, avec la force, et peut-être les ressources. Il était aussi trop nerveux et avait le sens critique trop développé pour produire beaucoup et facilement. Il n'y a point à parler de son livre *L'Épée et les femmes*, étude historique avec cinq dessins de Meissonier, présentée sous une forme assez vive, où on sent trop la préoccupation de faire un beau livre de guéridon; mais, au moment où son éditeur M. Jouaust, un fin lettré, lançait ce volume, Beaumont lui remettait un prospectus ambitieux où il annonçait successivement une série de publications qu'il préparait et qui auraient fait la joie des amateurs : *L'Histoire de l'Épée*, avec dessins originaux de l'artiste; — *L'Ame de l'Épée*; — *Le Dictionnaire de l'Épée*; — *Les Associés de l'Épée*; toute une bibliothèque enfin : la Bibliothèque de l'Épée. Ceci se passait il y a aujourd'hui dix ans révolus, depuis il n'a jamais été question de ces livres que sur le prospectus, et Beaumont n'en a jamais reparlé à son éditeur.

Disons cependant qu'il reste un manuscrit complet; quelques feuilles du *Dictionnaire de l'Épée* étaient même déjà composées, mais comme le titre était trop ambitieux, ou répondait mal au contenu du livre; l'artiste l'avait ainsi modifié : LES NOMS DE L'ÉPÉE; et il en avait fait un vrai glossaire « contenant 1,260 principaux noms de l'Épée en Europe et 500 dénominations données jadis aux poignards, dagues et couteaux. » Le volume devait être orné de 250 dessins, qui sont prêts, et existent encore dans ses cartons. Si on considère le

vaste programme qu'il s'était tracé, on ne peut s'empêcher de regretter qu'il ne l'ait point rempli. L'*Histoire de l'Épée*, en effet, devait traiter, de la fabrication, de toutes les parties de sa monture, des forgerons et des fourbisseurs, des lois de l'Épée, des ordonnances concernant les épées et les dagues, des Épées historiques, etc., etc. Dans l'*Ame de l'Épée* il voulait aborder l'escrime, les épées charmées, celles consacrées au diable, et donner la bibliographie de l'escrime et du duel. Enfin, sous ce titre un peu vague : *Les Associés de l'Épée*, il aurait traité de la cape, des gants de prise, du brassard, de la rotella, du fourreau, des ceintures et des pendants. On se demande s'il ne s'est pas fait illusion à lui-même en écrivant ces sommaires ; mais quand on a pu fouiller ses cartons, feuilleter ses notes et ses croquis, et constater comment, aux quatre points cardinaux de l'Europe, il s'était mis en relation par lettres avec les spécialistes, avait annoté les volumes les plus rares, copié ou calqué les in-folio de luxe que leur prix ne lui permettait pas d'acheter, relevé sur les pierres tombales, les monuments, les manuscrits, les gravures, les anciens tableaux, tout ce qui donnait la forme d'une arme ou d'une armure, l'emmanchement d'une pièce, la façon d'un nœud, d'une boucle, d'un accessoire de l'arme, à toutes les époques de notre histoire : on se dit qu'avec plus de temps, plus de force et plus de loisirs, il aurait pu laisser après lui une œuvre qui est encore à faire, et que seul peut-être, dans ce temps, il était capable d'entreprendre. Beaumont avait formé dans ce but une bibliothèque de livres rares, achetés à force de recherches et de privations ; livres pour la plupart milanais, vénitiens et espagnols ; réunissant ainsi toutes les chroniques, un certain nombre de romans de chevalerie, et nos chansons de gestes ; le tout, contenu dans deux bibliothèques en bois blanc formées de quatre planches non peintes, pourrait faire l'envie du docte Baron Pichon[1]. Les dessins sont innombrables, les cartons en regorgent ; et on peut les estimer à près de trois à quatre mille. Il ne s'agit que de les classer, de développer les légendes, et on aurait là, pour une école des arts décoratifs ou un musée d'artillerie, une série de renseignements précieux qui pourrait illustrer l'histoire de l'arme et de l'armure depuis la première croisade jusqu'au XVII[e] siècle.

Un tel labeur, mystérieux, désintéressé et sans compensation,

1. Voici quelques titres qui pourront intéresser les amateurs ; la Bibliothèque contient aussi des livres allemands du XV[e] siècle, avec gravures :

— Il vero Maneggio di spada d'Alessandro Senese gentil'huomo Bolognese. In Bologna, 1660.

n'est pas d'un homme ordinaire; si on ajoute à cela que Beaumont, sous l'enveloppe d'un sceptique, eut le don de l'enthousiasme, un grand respect pour le talent, et qu'il a conçu et gardé depuis vingt-cinq ans sans jamais faillir, ni se laisser tenter aux jours de découragement si fréquents dans la vie d'un artiste, la pensée de léguer à notre Musée de Cluny les plus belles armes d'une collection faite au prix de constants sacrifices, on comprendra qu'on ait rendu à sa mémoire l'hommage qu'elle mérite et que ceux qui l'ont connu gardent son souvenir.

CHARLES YRIARTE.

— Gran Simulacro dell'arte, e dell'uso della Scherma, di Ridolfo capo ferro da Cagli. In Bologna, 1652.

— La Scherma, di Francesco Ferº Alfieri. In Padova, 1640.

— La Spada maestra, di Mº Bondidi Mazo da Venetia. In Venetia, M. DC. XCVI.

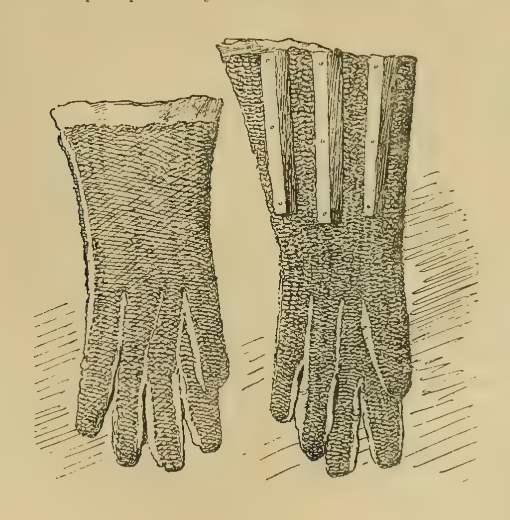
— Trattato di scientia d'Arme con un Dialogo di Filosofia, di Camillo Aggrippa Milanese. In Roma, M. D. LIII.

— Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofia de las armas... A. D. Carlos secundo monarca de España. En Madrid, 1675.

— Arte dell'armi, di Achille Marozzo Bolognese. In Venetia, M. D. LXVIII.

— Scola, o vero teatro, nel quale sono rappresentate diverse maniere, e modi di parare, e di ferire di Spada sola, e di Spada e Pugnale. Al sereniss. D. Cosmo de' Medici gran principe di Toscana In Venetia. M. DCVI.

— Traicté contenant le secret du premier livre sur l'espée seule mère de toutes armes. Composé par Henry de Sainct-Didier. A Paris, 1573.





LA
CARICATURE MODERNE



L'art a toujours réclamé le droit de sourire. Vainement les pouvoirs publics et la loi ont prétendu mettre entrave à sa gaieté, vainement les gardiens de l'austère idéal lui ont prêché le culte de la beauté pure, il n'a été convaincu ni par les juges, ni par les professeurs d'esthétique et il a continué ses libres échappées aux régions de la fantaisie moqueuse. Dans le pays de Rabelais, plus que partout ailleurs, la caricature a vécu, mordante et vive, malgré les maîtres officiels qui lui reprochaient de profaner le temple sacré, malgré les sergents qui la conduisaient en prison. En un temps qui, vu de loin, paraît sévère et quelquefois attristé, nos sculpteurs du moyen âge ont taillé aux bas-reliefs des cathédrales, aux boiseries de nos églises, des figures cruellement ironiques. On a ri du moine et de la religieuse au point de les compromettre dans la compagnie d'animaux grotesques; on a ri du diable, qui était cependant un personnage de conséquence, et même de la mort, qu'on aurait pu pourtant prendre au sérieux à une époque où de formidables épidémies et des batailles quotidiennes lui permettaient de si abondantes moissons.

Ces danses macabres qui, durant le xve siècle, se multiplièrent aux murailles de nos cimetières et de nos abbayes et dont il reste à la Chaise-Dieu un si éloquent exemplaire, sont inspirées à la fois par une sorte de sentiment religieux de nature à provoquer de dévotes pensées, et par une belle humeur qui s'amuse du sautillement de la grande faucheuse et des attitudes, diversement expressives, des pauvres gens qu'elle vient interrompre dans leurs plaisirs ou dans leurs travaux. Pour les auteurs inconnus de ces peintures, le patibulaire a été dans une large mesure une occasion d'hilarité.

Au xvie siècle, la verve drolatique est plus rare chez les faiseurs d'images. La plume est mieux taillée que le crayon et c'est dans les livres immortels de Rabelais et des conteurs qu'il faut chercher la gaieté française. Nos artistes sont séduits par l'italianisme, ils croient aux formes élégantes et ce n'est que par exception qu'ils s'amusent quelquefois aux difformités de l'être humain et s'essayent au gros rire caricatural. Les spectacles de la Ligue et de la cour de Henri III ont pu sans doute inspirer certaines pages facétieuses; mais l'esprit est ailleurs, il est dans les Flandres, et nous n'avons malheureusement aucun maître qui puisse lutter avec l'admirable Breughel le Vieux. Lorsque le grand moqueur mourut en 1569, il put se rendre cette justice qu'il avait amusé son siècle par les images les plus ironiquement douloureuses : l'aveugle conduisant l'aveugle, la ruine lamentable du chercheur d'or et de sa famille affamée, la piteuse mendicité des loqueteux de la cour des Miracles, la lutte carnavalesque des gras et des maigres. Rien de pareil chez nous, rien du moins qui, au même degré, relève de l'art.

L'œuvre du vieux Breughel, multipliée par la gravure, fut cependant connue en France et elle est certainement pour quelque chose dans les gaietés qui se firent jour au siècle suivant. Le roi Louis XIII ne paraît pas s'être amusé beaucoup; mais, sous son règne, on a néanmoins connu le rire. Ce besoin de dégrafer son pourpoint et de respirer à son aise est très visible dans certains poètes du temps. Pendant que les rimeurs de la cour, préoccupés des modes venues d'Espagne ou d'Italie, se plaisent aux fadeurs des mythologies galantes, un groupe indépendant s'est constitué qui, sous la conduite de Saint-Amant, croit qu'on ne fait de bons vers qu'au cabaret et se délecte aux libertés de la phrase qui a dénoué sa ceinture, aux gauloiseries qui mouillent leur aile dans les coupes toujours remplies et toujours vidées. Quelques-uns de ces francs buveurs sont devenus académiciens; mais pour la plupart ils ont gardé un libre langage

plein de sève et de couleur. La rue était pour eux et aussi le Pont-Neuf. Paris s'emplissait de spectacles. N'est-ce pas le temps où, pendant que la tragédie de Mairet et de ses pareils sévit dans son emphase empanachée, le théâtre populaire s'ouvre aux gesticulations folles et aux grimaces des bouffons?

Le rôle de la comédie fut ici très important, car les tréteaux ont eu une influence sur l'image, et ces acteurs aux ventres sans frein, aux épaules hérissées de montagnes, c'étaient des caricatures vivantes. Callot les a rencontrés dans ses voyages, ces fantoches de théâtre aux silhouettes difformes, aux costumes extravagants, et il s'en est inspiré dans ses fines eaux-fortes. Ces libres mascarades étaient une protestation contre l'art pompeux et vide de Simon Vouet et elles stérilisaient par avance les ennuyeuses théories qui allaient donner à l'art du règne de Louis XIV un caractère si majestueux et si ennemi du sourire.

On le devine, je n'indique ici que la note principale, je supprime les particularités, je ne fais pas l'histoire de la caricature française. Ce beau sujet appartient à M. Champfleury qui l'a étudié avec amour et dont les ouvrages sont entre toutes les mains. J'ai du reste une autre raison de me borner à une vue d'ensemble : au moment même où j'achève ce travail paraît un gros livre, les *Mœurs et la caricature en France*, dans lequel M. Grand-Carteret, combinant le texte et l'image, analyse avec le plus fin détail l'histoire de l'art ironique, ses grandeurs et ses décadences. J'ai reçu par anticipation quelques feuilles de cet ouvrage et elles m'ont paru tout à fait savantes. Je me borne à annoncer le livre de M. Grand-Carteret, et je l'attends pour m'instruire.

Louis XIV n'aimait pas les rieurs. Les maitres du crayon le savaient : ils gardaient prudemment le silence, ou du moins ceux qui avaient quelque chose à dire le disaient avec précaution et sous le masque. Les images satiriques auxquelles son long règne a donné lieu venaient de Hollande et passaient la frontière en fraude. Beaucoup, d'ailleurs, ne sont qu'une illustration ajoutée à un texte, et presque toujours, c'est le libelle ou le placard qui importe. Enfin, plusieurs de ces moqueries ont un caractère exotique et n'intéressent pas directement l'histoire de la caricature française. Lebrun et le lieutenant de police veillaient aux barrières de Versailles, Louis XIV n'a pas eu le Daumier qu'il méritait.

Le roi meurt et Watteau ramène le sourire. D'accord avec son maître Gillot et le décorateur Audran, il emprunte ses types à la



PORTRAIT-CARICATURE DE LA RÉVELLIÈRE-LEPEAUX.

(Dessin de Prud'hon, appartenant à M. E. Marcille.)

comédie. Pour faire manœuvrer ses élégantes figurines, le monde réel ne lui suffit pas, il a besoin d'un théâtre aux perspectives chimériques. S'il veut s'égayer librement à propos de l'homme et de ses misères, il commence par le transformer en singe. Cette métamorphose, inoffensive en apparence, est un événement dans l'art. Le goût pour la singerie fut une des passions du temps et il se prolongea assez avant dans le XVIIIe siècle. L'exemple de Watteau fut suivi. Si nous devons au maître ou du moins à l'un des siens les fameuses peintures du cabinet de Chantilly, la donnée fut reprise plus tard par Christophe Huet, car ce sont aussi des singes que le décorateur a fait gambader aux panneaux du salon de l'hôtel Soubise qu'occupe aujourd'hui l'Imprimerie nationale. Sous la Régence et sous Louis XV, la singerie est un des éléments de l'idéal. La race simiesque fournit à Cressent les bronzes de ses beaux meubles, aux tapissiers des Gobelins le personnel de leurs tentures. Chardin lui-même, qui est un observateur sérieux, fraternise avec le malicieux animal; il le déguise en peintre, en antiquaire, en amateur de médailles, et de même que l'amoureux Watteau avait été un Gavarni anticipé, Chardin, portraitiste des singes, est un précurseur de Decamps.

Ce qui, sous Louis XV et sous Louis XVI, amusa le plus les crayons comiques, c'est le costume. La mode était plus que jamais une souveraine et on croyait légitime de lui faire sentir, çà et là, qu'elle se permettait des excentricités. Des dessinateurs, souvent spirituels, ne laissèrent pas passer une occasion de se moquer des petits-maîtres et de leurs compagnes. Quand, vers la fin du siècle, les femmes arborèrent les hautes coiffures à plusieurs étages, les moqueurs eurent des joies infinies, et ils multiplièrent, soit en noir, soit en couleur, les estampes qui ridiculisaient la mode nouvelle. Il y a dans cette série d'images des inventions d'une drôlerie qui, aujourd'hui encore, paraît ingénieuse. En s'attaquant ainsi aux exagérations de la toilette, les dessinateurs du temps de Louis XVI ont créé une tradition qui, depuis lors, n'a pas cessé d'être obéie.

La Révolution déchaîna la bande des caricaturistes. L'art graphique, un peu étonné d'abord des services qu'on lui demandait, fut bientôt au niveau de la situation : il devint une arme pour les partis et un allié du journalisme batailleur. Les royalistes, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, se sont largement servis de cet engin de guerre; mais je ne veux pas répéter ici ce qui a été dit ou pressenti ailleurs : on trouvera dans l'*Histoire de l'art pendant la Révolution*, de Jules Renouvier, un chapitre intéressant sur la caricature durant cette

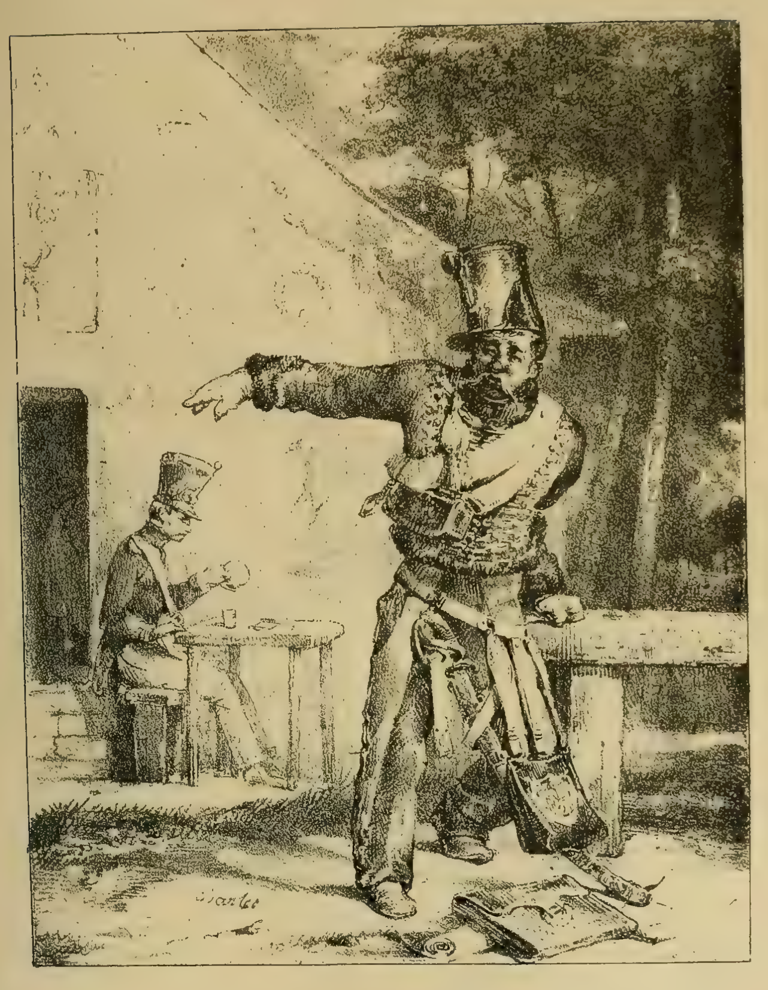


« LA MÉNAGÈRE », D'APRÈS UNE ESTAMPE EN COULEUR, PAR DEBUCOURT.

période troublée. Ce que je tiens à noter, c'est que dans cette production quotidienne où la France s'est quelquefois préoccupée des méthodes anglaises et des robustes caprices de Rowlandson, la parole appartient moins à des maitres véritables qu'à de simples faiseurs d'images qui méritent à peine le nom d'artistes : il faut presque du courage pour étudier ce musée de feuilles volantes pour la plupart grossièrement coloriées. L'intention comique y est d'ordinaire supérieure à la réalisation pittoresque ; le caractère général est enfantin et le cynisme de certains détails ne remplace pas l'esprit absent.

Pour trouver une œuvre d'art dans ce fouillis suspect, il faut s'adresser au maître adorable, à Prudhon. Le petit-fils de Corrège, égaré au milieu de nos violences, a fait une caricature, le portrait de La Révellière-Lepeaux. L'œuvre est bien connue. L'artiste a dessiné le théophilanthrope en pensant à Léonard de Vinci qui, lui aussi, a fait, avec le *sfumato* milanais, des têtes enlaidies à plaisir ou terriblement fantasques. Tout en marquant le trait caricatural, Prudhon a gardé la douceur du langage et le velouté de l'exécution. Inutile de dire que ce portrait est une exception dans l'œuvre du maître, aussi bien que dans la caricature du temps. Ici, comme ailleurs, Prudhon est un isolé et l'on ne comprit pas mieux son ironie qu'on n'avait compris sa grâce.

Il est juste de dire que les caricaturistes de la Révolution combattirent dans des conditions détestables. Une lourde tyrannie pesait sur eux, celle de l'idéal pseudo-antique dont David était le pontife. Quelle pouvait être la liberté du crayon, quel pouvait être le caprice du graveur lorsque, penché sur son papier ou sur son cuivre, l'artiste se sentait surveillé par le fantôme gréco-romain, lorsqu'il se croyait obligé d'indiquer, sous le pli des costumes modernes, le dessin rigoureux de la statue antique ? Un jeune homme qui avait peut-être reçu des dons heureux, le citoyen Jean-François Bosio ou Bosio l'aîné, a furieusement souffert de ce despotisme de l'idéal académique. Élève de David, il avait commencé par peindre des *Hector*, des *Cornélie*, mais dès 1793 il s'essaye aux scènes familières et il expose un sujet de genre, *Une mère qui engage son enfant à toucher du forte-piano*. Il était donc capable en apparence de voir la vérité : il ne la vit jamais qu'à travers le voile de l'école. La préoccupation du bas-relief et de la forme sculpturale est reconnaissable dans plusieurs de ses compositions empruntées à la vie intime et à la mode, telles que le *Coucher* et le *Lever des ouvrières en linge*, le *Colin-Maillard*, le *Cache-cache*, la *Bouillotte*, d'autres encore. Bosio fut l'un des premiers dont la Mésangère



« UN HOMME QUI BOIT SEUL N'EST PAS DIGNE DE VIVRE! »

(Fac-similé d'une lithographie de Charlet.)

réclama le concours lorsqu'il créa, vers l'an VI, le journal le *Bon genre*. Une de ses planches les plus curieuses est celle qu'il a intitulée les *Musards de la rue du Coq* et qui représente la vitrine de Martinet, le fameux marchand de caricatures. Ces diverses images, où les modes du temps sont doucement moquées, sont assez amusantes; mais elles le sont froidement et sans esprit. Le pauvre Bosio a toujours été amoindri et paralysé par son respect pour les doctrines de David.

Carle Vernet fut, lui aussi, un dessinateur de costumes et de types populaires, mais il manœuvra plus librement (1758-1835). D'abord peintre de sujets historiques, il se rappela qu'il avait épousé la fille de Moreau le jeune; il consentit à regarder les spectacles contemporains et il modernisa son idéal. C'est l'historiographe du sport, des chasses, des courses de chevaux et aussi des scènes de la rue, du salon ou du café. Après les jours difficiles de la Révolution, il a porté les costumes qu'il a lui-même dessinés d'un trait ironique. Une exagération permise, un aimable esprit caricatural ont fait la fortune des *Incroyables* et des *Merveilleuses*, qui furent gravés par Darcis et dont l'apparition date de l'an V. Ce succès engendra une légion d'imitateurs. Plus tard, Carle Vernet a fait d'autres dessins d'une fantaisie amusante, la *Route de Saint-Cloud*, le *Jour de barbe d'un charbonnier*, les *Cris de Paris*, et son nom se trouve même mêlé aux progrès de l'art nouveau, la lithographie. Son beau moment néanmoins, c'est le Directoire : il en a bien exprimé l'esprit et la note folle.

Les temps qui suivirent — je veux parler de l'Empire et de la Restauration — furent tristes et vides. Ce n'est pas que l'histoire n'ait offert à la raillerie de magnifiques prétextes, mais la censure veillait au salut de la France et le crayon ignorait toute liberté. En outre, les artistes qui avaient quelque imagination et quelque style habitaient l'Olympe et ne voulaient pas descendre aux bagatelles. Ils vivaient ou croyaient vivre dans le sublime, et la caricature fut abandonnée à des mains grossières. Je ne dis pas qu'en feuilletant les recueils de gravures coloriées qui furent alors distribuées sous le manteau, on ne puisse trouver çà et là, au point de vue historique, quelque malice piquante et parfois ingénieusement traduite, mais l'ensemble est froid, et, en général, l'art de la caricature a cessé d'être un art. C'est de la pure imagerie propre à divertir les badauds. L'École de David prolongea longtemps son influence pernicieuse et endormante, et cette action s'est étendue jusqu'au moment où, aux approches de 1827, il se produisit dans les esprits un réveil qui renouvela tous les arts.



PORTRAIT D'HENRY MONNIER, PAR LUI-MÊME.

(D'après une aquarelle appartenant à M. Paul Sédille.)

Ici commence la période véritablement moderne, l'heure brillante qui va donner à la comédie dessinée, à la satire graphique, les artistes qu'elles ont si longtemps attendus. Les caricaturistes du XIXe siècle sont les contemporains absolus des grands peintres et des grands sculpteurs qui ont été pour nous les agents de la délivrance. Ils obéissent aux mêmes principes; ils se brouillent résolument avec l'empyrée classique; ils se plaisent à regarder autour d'eux les spectacles, ridicules ou navrants, de la vie ambiante, et ils parviennent à voir, non des marionnettes, mais des hommes.

Le plus ancien de ces maîtres nouveaux c'est Charlet (1792-1845). A un an près, il a le même âge que Géricault, et il est, à bien des égards, de la même école, surtout comme lithographe. Charlet n'est pas un caricaturiste proprement dit, mais il a la verve comique, il cherche le geste vrai, le type naïf, et dans ses figures d'enfants et de soldats, il a été un dessinateur des plus expressifs. Il y avait, quand il entra dans l'art, un bon nombre de survivants des guerres de la République et de l'Empire; mieux que personne, il a aimé et compris le caractère des vieux grognards, de ces « vieux de la vieille » dont Gautier, un jour d'hiver, a salué la défroque héroïque. Ces soldats, auxquels s'ajoutent des conscrits candides, Charlet les montre à la bataille, dans la vie intime ou sous la tonnelle où l'on boit en l'honneur du drapeau; il les silhouette toujours d'un crayon juste, humain et véritablement historique. Dans ses rares peintures (au musée de Lyon par exemple) il a eu souvent la notion du drame; ses nombreuses aquarelles sont, à mon sens, fort inégales. Charlet n'était pas coloriste, il n'a pas toujours eu la main légère et il a parfois des tons lourds et communs. Mais, peintre, aquarelliste ou lithographe, il est complètement fidèle à la vérité des types, il a un profond sentiment de la vie; avec la bonne humeur, il a la clarté française, et l'on comprend qu'il ait été goûté et applaudi par ses contemporains. Son succès fut rapide. Dès 1827, le salonnier Jal l'appelait « le Molière de la caserne et du cabaret ». Cet éloge a été confirmé et agrandi par Delacroix qui, dans la notice qu'il a consacrée à Charlet, n'est pas loin de le classer au rang des maîtres.

Jean-Edme Pigal (1794-1872) a suivi de près Charlet dans la vie, mais il ne l'a pas suivi dans l'art. Dès 1827, il était déjà connu et un critique du temps nous révèle qu'il revenait alors de Rome où il était allé dans l'ambition de changer sa manière. C'était là un rêve honorable: il ne le réalisa pas. Il resta fidèle à ses scènes populaires où l'esprit n'a d'ailleurs qu'une part assez médiocre.

Pigal a été aimé cependant et, en 1830, on parlait de lui comme d'un peintre connu par des « compositions lithographiques et autres



« LES CÉLÉBRITÉS DU JOUR », PAR GRANDVILLE.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

dessins dans le genre qu'on appelle caricature, à défaut d'autre nom ». Il reste de lui quelques peintures et beaucoup d'images qui ne paraissent pas de nature à enthousiasmer les raffinés. Pigal a commis une grave erreur : il a toujours cru que la vulgarité est une muse.

Henry Monnier, que quelques-uns d'entre nous ont connu (1805-1877), était déjà illustre en 1827. Jal, très ardent à la recherche de la note moderne, le présente à notre sympathie dans les termes suivants : « Artiste spirituel et malin, il voit la société sous un jour épigrammatique et en reproduit les ridicules avec des formes piquantes. »

Monnier était à cette époque un dessinateur un peu maigre; il ne devait acquérir son ampleur définitive qu'après avoir endossé l'habit de son personnage de prédilection, Joseph Prudhomme, le type fameux qu'il a si souvent reproduit, qu'il a joué à la scène et dans les ateliers d'artistes et dont il a fini par devenir l'incarnation intime et vivante, la fiction s'étant étroitement soudée à la réalité. Joseph Prudhomme est une véritable création. Théophile Gautier le salue comme « la synthèse de la bêtise bourgeoise ». Henry Monnier avait cependant des origines augustes. Élève de Girodet, il travaillait en 1821 dans l'atelier de Gros. Mais il n'y a point appris les secrets de l'art héroïque. Il a tout à fait manqué de respect à l'Académie. Il a été un des hommes les plus amusants du siècle et nous nous rappellerons toujours avec quel esprit d'observation, quelle verve réaliste et puissante il parlait le langage et mimait les gestes des acteurs de ses *Scènes populaires*. Comédien, faiseur de charges, conteur de fariboles, Monnier a péri, et le nombre devient tous les jours plus restreint de ceux qui ont encore dans l'oreille le son de sa voix mordante ; mais le dessinateur nous a laissé une œuvre considérable. Nul doute qu'il n'ait eu des qualités très sérieuses. Quand il se trouve en présence d'un type individuel, Monnier en voit tout de suite la caractéristique, il la note gaiement, il la met en saillie, avec un crayon qui ne s'exalte pas, mais qui reste presque toujours incisif. Homme prudent, il ne quitte jamais le terrain de la prose, et on ne trouvera chez lui aucune exagération de génie, aucune laideur outrepassée et lyrique. Il a été calligraphe comme son ami Joseph Prudhomme, il se plaît dans l'art lisible et Rembrandt et les clair-obscuristes mystérieux le trouveraient peut-être, dans ses stricts procès-verbaux, un peu étriqué et pointu. Mais il n'est pas vulgaire comme le furent beaucoup de ses contemporains. Ses aquarelles, faites de tons plats enfermés dans des contours précis, sont vraiment d'un artiste, et, dans son habileté à saisir les physionomies, il appartient bien à la race des comiques de bon aloi.

Aux approches de 1830 et sous l'influence du romantisme, la foule, lassée des grands gestes et du langage déclamatoire, avait tellement pris goût à l'ironie qu'elle faisait un accueil fraternel à tous ceux qui



LE « VIEUX SOLDAT », LITHOGRAPHIE INACHEVÉE DE RAFFET.

apportaient dans l'art une intention railleuse. L'applaudissement public fut bien des fois distribué à l'aveuglette. L'histoire s'étonnera peut-être qu'un succès retentissant et prolongé ait été fait à Isidore-Adolphe Gérard, celui qui s'est illustré sous le nom de Grandville (1803-1847). Il est juste de dire, à la décharge des générations disparues, que ce triomphe souleva certaines protestations. Quelques réserves se produisirent à propos de ce talent difficile et alambiqué où le bel esprit tient plus de place que l'esprit. La meilleure œuvre de Grandville, celle qui amusa notre enfance et qui lui constitua une renommée que ses fautes ultérieures ne sont pas parvenues à amoindrir, c'est le recueil publié en 1829 sous le titre les *Métamorphoses du jour*, album colorié où les figures humaines sont affublées de têtes d'animaux. L'idée n'était pas absolument nouvelle, mais, dans un pays où tout s'oublie, elle parut l'être, et le succès fut prodigieux. Il est vrai de dire que dans les *Métamorphoses*, l'ironie est facilement venue et que le procédé d'exécution est relativement simple. Mais ce triomphe d'une saison exerça sur Grandville une influence désastreuse. Pour avoir réussi une fois à faire parler les bêtes, il crut que la même donnée serait toujours applaudie et il y revint jusqu'à l'abus. Sans doute, il fut un instant distrait par la caricature politique et travailla avec le plus grand zèle aux journaux illustrés d'images satiriques. C'est lui qui a composé en 1830 l'affiche qui annonçait au monde la publication de la *Caricature;* il fut du *Charivari*, créé en 1832, il a dessiné assez lourdement des vignettes pour le *Béranger* de Perrotin (1834), mais, malgré ces infidélités, il revint aux bêtes, et l'un des plus beaux jours de sa vie fut celui où, ayant relu les fables de la Fontaine, il entreprit de prêter au conteur l'esprit dont il le croyait dépourvu (1838). La terrible loi de l'héritage a fait entrer dans ma bibliothèque un exemplaire de ce livre. Je ne l'ouvre pas sans tristesse, car quoiqu'il y ait là des loups et des renards assez finement dessinés, il est difficile de mettre vis-à-vis d'un texte divin des images plus dénuées de bonhomie. Grandville continuait cependant à ravir le bourgeois candide et il obtint encore un grand succès avec les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842) où il eut la chance d'avoir pour collaborateurs Balzac, Musset, George Sand. Mais la fantaisie de Grandville a toujours l'aile un peu courte; elle est retenue au sol par des sabots de plomb. Pour une génération qui ne pouvait tolérer la laideur qu'autant qu'elle était légitimée par le sentiment ou le caractère, la protestation fut constante. J'en trouve un écho dans un article de Théophile Gautier. « Le dessinateur, disait-il,

a voulu faire parler au crayon le langage de la plume et il ne présente aux yeux que des rébus difficiles à deviner... Grandville a perdu à ce jeu beaucoup de talent, d'esprit et de patience. Comme il ne présentait guère que des choses impossibles et chimériques, il lui fallait, pour les rendre possibles, une étude et un soin extrêmes. Que de peines il a prises pour culotter convenablement un crocodile, pour



« L'ennemi ne se doute pas que nous sommes là : il est sept heures ; nous le surprendrons demain à quatre heures du matin. »

(Lithographie de Raffet, 1836.)

cravater une girafe et faire tenir un archet à un hanneton mélomane! Il voulait, dans ce monde de son invention, une clarté prosaïque, une netteté bourgeoise [1]. »

Il reste de Grandville un certain nombre de dessins à la plume qui portent la trace d'une volonté patiente et d'une sorte d'acharnement à bien faire; souvent le trait est fin comme un cheveu; mais si capricieux qu'ils soient par l'intention littéraire, ces croquis ignorent tout à fait la fantaisie dans le travail et restent pénibles. L'idéal ne dépasse pas les plates visées de Paul de Kock. Les types sont lourds,

1. Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, 1874, p. 232.

les têtes de femmes sont épouvantables. Le long succès de Grandville est une erreur de nos pères. Nul ne fut moins artiste au sens sacré du mot.

Un autre adorateur de la laideur sans style, ce fut Charles-Joseph Traviès. Il nous était venu de la Suisse. Né à Neftenbach, près de



CROQUIS A LA PLUME PAR GAVARNI.

Zurich, en 1804, naturalisé Français en 1848, il est mort misérablement en 1859. Il avait eu d'abord des velléités académiques : il fréquenta l'atelier de Heim et l'École des Beaux-Arts, et, avant 1830, il avait lithographié quelques sujets de genre. Il peignait aussi des portraits qui n'étaient pas toujours reçus au Salon. Son œuvre capitale dans la caricature, c'est la création et l'exploitation véritablement abusive d'un type qu'on aima pendant les premières années du règne de Louis-Philippe, l'insipide bossu M. Mayeux. Traviès nous a

montré son héros sous tous les costumes et dans tous les rôles. Mayeux est de la garde nationale et nous le voyons en uniforme; il est homme du monde et il arbore dans les salons sa hideuse élégance; il est épicier ou pharmacien et il dit des gaudrioles aux imprudentes



THOMAS VIRELOQUE; CROQUIS A LA PLUME PAR GAVARNI.

qui se hasardent dans sa boutique; il est amoureux surtout et l'artiste se plaît à nous le montrer en partie fine avec des donzelles hardiment décolletées. Nul esprit, d'ailleurs; rien que de la grossièreté, et on dirait volontiers de la niaiserie. Ceux-là mêmes qui prennent plaisir aux erreurs rétrospectives ont de la peine aujourd'hui à s'arrêter un instant devant ces pauvres images. Il est navrant d'avoir à dire que de telles indigences firent la joie du gros public à l'heure où nous avions Victor Hugo et Musset, Eugène Delacroix et Barye.

Après cette débauche de trivialités, l'art avait droit à une consolation. Elle lui vint de ceux-là seuls qui pouvaient la lui donner, je veux dire les maîtres qui ont, avec le sentiment humain, la saine notion de la forme vivante. Decamps fut l'une de plus brillantes recrues de la caricature. Assurément, il n'était pas de ces organisations joyeuses qui rient à travers tout comme le Gubetta du drame romantique, mais il avait entre les mains un crayon très convaincu et son esprit sérieux valait au moins celui des farceurs applaudis. Decamps avait pris en grippe le pauvre roi Charles X et c'est lui qu'il a mis en scène dans ses comédies lithographiques. Le *Pieu monarque* est une très amusante image et c'est aussi une plaisanterie pleine de saveur que celle où le vieux roi en robe de chambre est représenté tirant des coups de fusil sur un lapin de carton. Ces planches sont bien connues, elles ont la décision et la couleur, et elles ne déparent pas l'œuvre du maître, qui se hâta du reste de revenir le plus tôt possible à ses paysages orientaux.

Bientôt ce fut Raffet qui vint à la rescousse. Certes le grand crayonneur ne saurait être regardé comme un pur caricaturiste. On s'étonnera même qu'un pareil titre puisse être donné au poète de la *Revue nocturne*, au touriste passionné qui s'est montré si respectueux des types exotiques dans ses belles lithographies du *Voyage en Crimée*, à l'historien pittoresque et sévère qui a immortalisé le souvenir de nos campagnes africaines et de notre expédition de Rome. Parmi nos peintres militaires, Raffet est celui qui a le mieux compris le soldat moderne, car, où Horace Vernet n'a jamais vu que de la prose, il a exalté la note héroïque. La fameuse planche *Prêts à partir pour la ville éternelle* est un des plus fiers monuments de l'art de ce siècle. Mais le poète avait été jeune, et comme les artistes de sa génération, il s'était permis de sourire et il a fait, pour les éditeurs en vogue, des scènes familières où la comédie tient sa place. Ces images, d'une lithographie délicate et savante, sont inventoriées dans le *Raffet* de M. Giacomelli et il n'y a rien à ajouter à ce qui a été dit dans ce livre excellent. De 1831 à 1833, Raffet fut associé à la *Caricature* qui était alors le rendez-vous de tous les satiriques, et il eut même en certaines œuvres la modestie de mêler son crayon à celui de Grandville. Mais toute création d'art met en évidence le caractère de celui qui l'invente. Raffet introduit volontiers dans ses ironies un élément sérieux et même patibulaire. Les données habituelles de la caricature sont hardiment élargies et dépassées dans la planche qui porte pour légende les mots : *Patriotes de tous pays, prenez garde à*

vous, et qui représente deux jeunes gens pendus à des potences, pendant qu'au fond d'un paysage sinistre, une procession se dirige vers une église. On a là, avec la révélation d'une âme d'artiste, la marque authentique des passions d'une époque où le vent des colères républicaines faisait vaciller les trônes.



Celui-là, on peut le mettre en liberté! il n'est plus dangereux

(Fac-similé d'une caricature politique de Daumier.)

Ce n'est pas non plus un caricaturiste, l'artiste si charmant et si fidèle à la tradition française qui, dès sa jeunesse, remplaça son nom de Chevalier par le nom de Gavarni (1801-1866). Le maître n'est point de ceux qu'on puisse juger en deux pages. Gavarni et son œuvre méritaient un livre. Jusqu'à présent, nous en avons trois : le volume d'Edmond et de Jules de Goncourt qui, ajoutant à leurs souvenirs personnels des fragments de mémoires autographes, nous ont donné l'homme et l'artiste aux années tristes de sa vie (1873), le *Catalogue*

raisonné de MM. Mahérault et Bocher (1873), enfin le *Gavarni* de M. Eugène Forgues (1887). Sainte-Beuve lui a consacré une étude dans ses *Nouveaux lundis* et il a commenté surtout le Gavarni littéraire et moraliste. Hier encore, l'auteur des *Graveurs du* XIXe *siècle*, M. Henri Béraldi, écrivait dans son septième volume, une notice où les informations exactes sont prodiguées en même temps que les jugements les plus sûrs. A ce qui a été dit par de tels historiens et de tels juges, nous n'ajouterons qu'un mot, un mot à l'adresse des générations nouvelles qui, trouvant aujourd'hui leur idéal dans Grévin, seraient peut-être tentées de considérer Gavarni comme le représentant d'un art abrogé et presque archaïque. Nous voyons reparaître ici la loi cruelle qui, depuis quarante ans, nous a bien des fois attristé. Dans toute œuvre d'art, il y a, à côté de ce qui demeure, un parfum subtil qui s'évapore au bout de quelques années et qui échappe aux nouveaux venus, impuissants à rendre leur éclat aux fleurs flétries et à faire revivre le passé. Chose horrible à dire! Willette lui-même vieillira! Le modernisme d'hier ou de ce matin prend bien vite l'apparence des feuilles sèches que l'histoire conserve dans son herbier rétrospectif. Et cette précoce défloraison doit venir surtout à ceux qui ont peint les modes de leur temps.

Or, Gavarni n'a pas été seulement un peintre de mœurs, ce qui le rend éternel comme Metsu ou Ter Borgh, il a été, dans une large mesure, un costumier, l'homme que le tailleur Humann considérait comme son rival dans l'art d'ajuster et de faire valoir un habit, l'inventeur des travestissements qui étaient la joie du théâtre et des bals masqués, l'historiographe impeccable qui, ayant beaucoup suivi les femmes, a su mieux que pas un le ballonnement de la jupe, les séductions d'une jambe fine, la coquetterie d'une coiffure à la mode du quart d'heure. Il se peut que les derniers venus dans la vie regardent les lithographies et les aquarelles de Gavarni comme les pâles images d'un monde disparu. Pour nous, il s'agit de tout autre chose. Les *Fourberies de femmes en matière de sentiment*, les *Lorettes*, les étudiants et les étudiantes, c'est notre jeunesse elle-même et notre âme en sa première manière. Parmi les témoins de cet âge évanoui, nul ne me démentira. Gavarni a été la vérité absolue, il a donné la note historique, aussi bien pour la toilette que pour la démarche, le geste, le caractère des visages. Dans la sphère des élégances mondaines et des amours d'aventure, dans les légendes qu'il met au bas de ses dessins, il marche avec le grand observateur Balzac et quelquefois il le remplace. Et quelle invention toujours



PORTRAIT-CARICATURE D'EUGÈNE DELACROIX, PAR E. GIRAUD.

(D'après une aquarelle appartenant à M. de Nieuwerkerke.)

renouvelée, quelle grâce dans le mouvement, avec quel art merveilleux il obtient du crayon lithographique ces demi-teintes transparentes, ces noirs veloutés qui, au point de vue optique, sont les équivalents de la couleur ! Je ne peux entrer ici dans aucun détail, je supprime toutes les preuves, mais je dois déclarer, en qualité de témoin, que pour les hommes de la génération qui s'en va, Gavarni a été le charmeur quotidien, le maître des élégances amoureuses, et pour tout dire, un Watteau recommencé.

Il semble que, durant cette période dont l'avènement du romantisme avait favorisé l'éclosion, l'art moderne ait voulu se compléter dans tous les sens et s'exprimer sur tous les modes. Gavarni disait bien des choses : il ne disait pas tout. Il lui fallait, de l'autre côté de l'idéal, un rival ou un contradicteur. Un hasard généreux le lui donna. Pendant bien des années, le *Charivari*, journal aimé des dieux et maudit par la police, eut cette chance, inouïe dans l'histoire, de pouvoir faire alterner avec la grâce de Gavarni la robustesse de Daumier (1808-1879). Et celui-là aussi fut un des maîtres et un des historiens du moment. Au temps de la lutte contre la monarchie constitutionnelle et jusqu'au vote des lois de septembre, il a porté au pouvoir royal des coups véritablement terribles. On le craignait en haut lieu et on le lui fit comprendre en le condamnant à six mois de prison (30 août 1832). La magistrature était indifférente aux questions d'art, car la *Rue Transnonain*, le *Ventre législatif*, *Enfoncé Lafayette!* marquent le point suprême et le sommet où soit jamais montée en France la caricature justicière et vengeresse. Par l'ampleur du dessin, les beaux contrastes des noirs et des blancs, la hardiesse passionnée du comique ou du sentiment, ce sont là tout ensemble des créations d'art et des pages d'histoire. Il y en a beaucoup comme celles-là dans l'œuvre immense de Daumier. La bourgeoisie du règne de Louis-Philippe revit, sincèrement portraiturée, dans ces lithographies qui sont des feuillets du livre de la comédie éternelle.

Et quelle verve infatigable ! Quelle belle humeur bien portante chez ce Marseillais qui semble avoir connu Jordaens ! Daumier a été un grand inventeur de types. Robert Macaire et Bertrand n'étaient pas de notre monde, et, personnellement, nous les avons peu connus ; nous les avons cependant rencontrés quelquefois aux environs de la Bourse et nous les reconnaissions à leurs portraits, bien que le caricaturiste les ait un peu chargés. Au fond, Daumier prend toujours son point de départ dans la nature : les épaules incorrectes, les jambes cagneuses, les ventres exubérants, les crânes dénudés qu'il fait



M. THIERS « EN FILLE DE MADAME ANGOT », PAR GILL (1873).

figurer dans sa grande mascarade, il ne les invente pas, il se borne à les constater avec un peu d'exagération et d'outrance. Il s'exalte, il s'amuse, mais il demeure fidèle à la loi du caractère et il reste essentiellement portraitiste. Dans la série des *Représentants représentés*, il y a des figures qui font sourire : elles sont conçues et interprêtées dans le sens caricatural ; mais bien qu'ils soient outrepassés dans leur ressemblance et transfigurés par l'ironie, les modèles — nous en avons connu plusieurs — fournissaient la donnée initiale, et leur laideur particulière a été comme le tremplin sur lequel a rebondi la fantaisie de l'artiste. Dans ses lithographies hâtives et passionnées, Daumier n'a pas ignoré les emportements du crayon ; mais la vérité essentielle n'a jamais cessé de régler sa verve, et il est toujours resté humain. C'est bien à propos de lui qu'on pourrait reprendre l'ancien mot : la caricature est l'idéal à l'envers.

C'est surtout comme peintre du mouvement que Daumier mérite qu'on l'étudie : beaucoup de ses croquis sont évidemment improvisés, mais grâce à une initiation préalable et à une longue pratique, il savait si bien la nature qu'il n'avait plus besoin de lui demander de conseils. Si sommaire que soit le trait, si résumé que soit le contour, sa mimique est toujours juste et expressive, sa gesticulation ne se trompe pas. Pour la vérité de l'attitude et la signification de la silhouette, Daumier peut, malgré ses larges abrévations, s'apparenter à la famille des grands peintres de la pantomime, Jan Steen par exemple et même Brauwer.

Ni Daumier, ni Gavarni n'ont été remplacés. La génération qui leur a succédé n'a pu, malgré tout son esprit, que substituer de la menue monnaie aux largesses princières que les deux maîtres nous avaient faites. Après eux, le niveau baisse : le dessin perd sa largeur et sa grâce séductrice. La fin du siècle pourra cependant citer plus d'un nom qu'il serait injuste d'oublier. Cham a eu son rayon de gloire. Il débute en 1839 par des albums publiés chez Aubert, et qui, dans leur écriture un peu maigre, accommodent à la française l'idéal exotique de Töpfer. Dans cette manière primitive, le fantaisiste est sec et sans couleur : il s'agrandit plus tard en abordant la lithographie où il trouva des linéaments plus gras, un clair-obscur plus savoureux. Cham est du reste devenu bien vite l'historien de l'actualité, une sorte de reporter au crayon. C'est là qu'il a brillé. Les faits comiques du mois et de la semaine lui ont inspiré, dans le *Charivari* et ailleurs, des séries de vignettes dont le style n'est pas grandiose, mais dont l'esprit est d'un parisianisme très éveillé. On s'est amusé

à bon droit de ses écoliers en vacance, de ses soldats, de ses cocottes. Cham a été aussi un critique d'art fort notable, et bien souvent lorsque, à propos des expositions annuelles, les esthéticiens s'essoufflaient à marquer lourdement la valeur des œuvres, il a trouvé, dans ses revues du Salon, la note juste et définitive.

Un des derniers caricaturistes a été André Gill (Louis Gosset, 1840-1885). Élève de l'École des Beaux-Arts, ce qui semble tout d'abord paradoxal, Gill est l'auteur des portraits-charges qui, lors de leur apparition dans la *Lune*, l'*Éclipse* et la *Lune rousse*, de 1865 à 1879,



« Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
« Voilà par quel chemin vos coups doivent passer. »

(Fac-similé d'une lithographie de Daumier.)

ont fort diverti les Parisiens. Les meilleurs sont ceux où l'artiste se modère dans l'application de son système qui a pour base le grossissement des têtes, invention dont on avait déjà fréquemment usé et qu'Eugène Giraud avait rajeunie dans les aquarelles, désormais historiques, de la collection de M. de Nieuwerkerke. Les portraits de Gill, d'un comique très en dehors, étaient ressemblants. Thiers, qui fut pendant toute sa vie la proie des caricaturistes, intéressait beaucoup le crayon de Gill. Il ne s'est pas lassé de le représenter, ici dans le verre d'eau sucrée de la tribune parlementaire, là, perdu comme un

fantoche minuscule entre les bras du grand fauteuil présidentiel. Gill savait par cœur la silhouette du glorieux personnage et il est un de ceux qui ont le mieux rendu le mouvement perpétuel de son attitude. C'est à faire croire que l'École des Beaux-Arts et le concours du torse peuvent servir à quelque chose.

Après Cham et Gill, morts récents que l'art satirique regrette encore, il y a les vivants : nous n'avons point à en parler. Il suffira de dire que les dessinateurs spirituels ne sont pas rares. Plus d'un nom vient sous la plume, en un temps où les amateurs peuvent étudier chaque semaine les élégantes sténographies de Grévin, qui met tant de choses dans un contour cursif, et les inventions romanesques de Willette dont l'œuvre, déjà abondante, montre tant de grâce imprévue et de fantaisie. D'autres les suivent dans les journaux ironiques; d'autres aussi se préparent et vont venir. La France, qui, dans les créations de l'idéal renversé, a un passé des plus glorieux, peut espérer encore d'inépuisables légions de caricaturistes. Malgré les pessimistes et les solennels, l'esprit garde chez nous sa finesse et son brio, et l'on n'a qu'à jeter les yeux autour de soi pour se convaincre que la comédie humaine n'est pas près de finir [1].

PAUL MANTZ.

1. L'étude qu'on vient de lire a été écrite à l'occasion d'une Exposition de la Caricature française qui sera ouverte à l'École des Beaux-Arts, dans le courant d'avril. Cette exposition, qui promet d'être très intéressante, embrassera l'histoire de la Caricature en France, depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. (N. D. L. R.)



LES

FAÏENCES DE SAINT-PORCHAIRE

I.



UELLE est l'origine de ces poteries mystérieuses que l'on appelle tantôt faïences de Henri II, tantôt faïences d'Oiron, sans parvenir à se mettre d'accord même sur leur nom? Depuis un demi-siècle, la science les connaît et les interroge. Le céramiste a déterminé la qualité de la terre, la composition de la pâte, la nature de l'émail, le procédé de la fabrication. Le critique a fixé la chronologie d'après la forme, le décor, le style et les armoiries; on a même pu, en reconstituant la provenance de chaque pièce, circonscrire le terrain des recherches entre le Poitou et la Vendée. Mais quel était le lieu même de la fabrication? Où se trouvait l'atelier?

En 1864, M. Benjamin Fillon, crut avoir découvert le mot de l'énigme.

Il avait mis la main sur un feuillet de miniature détaché d'un manuscrit portant les attributs et la devise des Gouffier, seigneurs d'Oiron en Poitou. Le sujet représentait la moisson, et l'un des moissonneurs tenait à la main une gourde aux armes des Gouffier, dans laquelle le savant archéologue crut reconnaître la couleur et les entrelacs des prétendues faïences de Henri II. Plus tard, M. Fillon découvrit, dans les archives de la châtellenie d'Oiron, une lettre de Claude Gouffier constatant la donation faite en 1529 à Bernart, secrétaire et gardien de la librairie du château, et au potier Cher-

pentier, d'une maison sise à Oiron et du « vergier où est basty le four et les appentifs diceulx ».

De ces deux découvertes, M. Fillon concluait que ces faïences étaient faites à Oiron, sous l'inspiration d'Hélène de Hangest, mère de Claude Gouffier, avec la collaboration de Cherpentier et de Bernart ; l'intervention de ce dernier expliquait les ornements typographiques et les procédés de relieur employés, disait-on, dans la fabrication.

La thèse était attrayante. Plaidée par un avocat de grand talent, soutenue par un échafaudage d'hypothèses ingénieuses, elle ne pouvait manquer de faire son chemin. Mais aujourd'hui que le temps a passé sur les entraînements de la première heure, la critique refroidie a fait ses réflexions; elle a voulu reprendre l'enquête, disséquer la plaidoirie du brillant défenseur d'Oiron et lui demander ses preuves.

La miniature des Gouffier provient de M. Charvet ; elle a été donnée par M. Fillon au Musée de Cluny. Si on l'examine de près, on peut remarquer que la nuance jaune et dorée de la gourde ne rappelle en rien le ton blanc laiteux si particulier de nos faïences. L'ensemble de la peinture est préparé à la plume et à l'encre noire ; le dessin noir des entrelacs de la gourde n'est donc pas une particularité significative, voulue par l'artiste, mais la conséquence d'un parti pris général. D'ailleurs ces entrelacs sont-ils bien d'origine? La peinture présente des traces assez nombreuses de restaurations modernes, dont l'une traverse la page d'un bout à l'autre en passant bien près de la gourde. La miniature étant du temps de Henri II, sinon de Charles IX, il paraît singulier que le peintre ait choisi la décoration noire sur fond blanc, contemporaine de François Ier. Pour tout dire, avant d'entrer chez M. Fillon, la pièce n'a-t-elle pas passé par les mains de quelque restaurateur trop intelligent ? Du reste, à supposer même que la gourde reproduise une de nos faïences, sa présence sur une miniature des Gouffier ne prouverait pas que cette faïence ait été faite à Oiron ; tout au plus pourrait-on présumer qu'elle est poitevine.

La lettre de Claude Gouffier nous apprend que Cherpentier et Bernart possédaient, dans le bourg d'Oiron, un four à potier ; mais quel genre de poterie fabriquait-il ? On peut s'en rendre compte aisément. La décoration céramique tenait une grande place au château d'Oiron : toutes les salles, l'église et les chapelles étaient pavées de carrelages plus ou moins historiés ; celui de la chapelle privée subsiste encore. L'extérieur était garni de termes de terre

cuite placés dans des niches. L'entreprise de ces travaux, sans parler de ceux que nous ne connaissons pas, exigeait une installation spéciale, voisine du château ; elle suffisait à l'occupation de plusieurs ouvriers. Mais ces poteries n'avaient aucun rapport, je n'ai pas besoin de le dire, avec nos précieuses figulines, si délicatement construites qu'on les prendrait pour des maquettes composées par un architecte et terminées par un orfèvre.

L'atelier dépendait de Jehan Bernart qui avait encore « deux peintres et un valet de peine » sous ses ordres[1]. Dans tous les châteaux où se faisaient des travaux d'une certaine importance, le seigneur confiait la direction du personnel ouvrier à celui de ses serviteurs qui pouvait le mieux le représenter, généralement à un secrétaire[2]. Maître Bernart, secrétaire des Gouffier, joignait à ce titre celui de gardien de la librairie; c'était donc une manière de personnage, plus lettré que les autres, et tout indiqué pour rédiger les inscriptions et les devises que ses maîtres prodiguaient sur les murailles et sur les plafonds, comme sur les carrelages. Nous n'en savons pas plus long sur le rôle de ce fonctionnaire complètement obscur.

Mais M. Fillon ne se contente pas de si peu. Ensorcelé par un texte, amoureux de quintessence et d'aventures raffinées, il va de l'avant et pousse l'hypothèse à l'outrance. A l'entendre, Bernart est un bibliothécaire unique au monde qui, sans être imprimeur ni relieur, a l'idée bizarre d'appliquer la décoration typographique et les procédés de la reliure à la fabrication des faïences. Inspiré par Hélène de Hangest, il s'associe à Cherpentier, et tous les trois inventent une faïence entièrement nouvelle comme pâte, comme forme et comme technique, pour en composer les petits chefs-d'œuvre que nous avons sous les yeux. Où sont, je ne dis pas les preuves, mais seulement les présomptions en faveur d'un pareil phénomène sans exemple dans l'histoire? M. Fillon n'en fournit et ne peut en fournir aucune.

M. Fillon signale l'analogie de nos faïences et des carreaux de la chapelle d'Oiron. Est-il besoin de discuter la valeur de cet argument, quand l'auteur lui-même prend soin de nous rappeler que « ni la glaçure, ni les procédés ne sont les mêmes, et que les différences sont radicales »[3]?

1. Benj. Fillon, *Art de terre*, p. 83.

2. Jean Martin et Guillaume Philandrier remplissent des fonctions analogues auprès des cardinaux de Lenoncourt et d'Armagnac. Aux Tuileries Mme du Péron, une des dames de Catherine de Médicis, a la haute main sur les ouvriers.

3. *Art de terre*, p 95.

Il relève un à un les moindres traits de ressemblance entre la décoration des faïences et celle du château. Ces traits communs, cet air de famille, sont l'estampille uniforme que la mode imprime nécessairement sur tous les monuments d'un même âge. Les fenestrages semi-gothiques de certaines salières, par exemple, ne dérivent pas plus de la chapelle d'Oiron que de celle de Thouars, ou de toute autre chapelle contemporaine.

Mais si les Gouffier sont les créateurs de nos faïences, comment se fait-il que pas un échantillon ne se retrouve dans aucun de leurs inventaires, soigneusement dépouillés par M. Fillon, ni à Amboise, ni à Paris, ni à Oiron même parmi la vaisselle et les meubles du château, ni dans le cabinet que Claude Gouffier avait installé près de sa chambre et qui renfermait une quantité considérable de raretés précieuses ou singulières [1] ?

Bien mieux, ni les armes, ni les chiffres d'Hélène de Hangest, d'Artus Gouffier, ou de Claude leur fils, ne figurent sur aucune des faïences découvertes jusqu'à ce jour.

Le bassin du Musée de Kensington porte le blason de Guillaume Gouffier, fils de l'amiral Bonnivet.

Les G de la grande aiguière de la collection Magnac ne sont pas l'initiale des Gouffier, comme nous le verrons plus loin.

Les prétendues faïences de la *troisième période*, sur lesquelles l'avocat d'Oiron finit par trouver les emblèmes de ses clients, n'ont rien de commun avec les nôtres ; ni l'artiste, ni l'atelier ne sont les mêmes.

Reste la coupe de la collection de Rothschild [2] où M. Fillon croit voir un *vol d'oies en rond*, symbole d'*Oiron* [3]. Nous en donnons le dessin, laissant le lecteur libre de décider si ces quatre oiseaux juchés sur des draperies, les ailes entr'ouvertes, le bec recourbé et le col assez court, sont des oies qui « s'envolent en rond », ou simplement des oiseaux quelconques, librement dessinés, sans allusion ni sous-entendu, et placés là pour la décoration comme les dauphins et le reste [4].

1. *Art de terre*, p. 77.

2. Aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild.

3. *Art de terre*, p. 70 et 95.

4. Je ne prétends pas qu'aucune de nos faïences n'ait appartenu aux Gouffier ; Claude Gouffier et sa mère étaient les plus grands seigneurs de la province avec la Trémoille, et les Laval-Montmorency n'ont pas dû les oublier dans leurs libéralités. On peut donc trouver des pièces faites *pour* les Gouffier, on n'en trouvera point de faites *chez eux*.



BUIRE EN FAÏENCE DE SAINT-PORCHAIRE AUX ARMES
DE PIERRE DE LAVAL-MONTMORENCY.

(Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.)

En somme, l'atelier d'Oiron a fabriqué de la grosse poterie; mais aucun document, quel qu'il soit, n'indique, ne laisse même supposer qu'il ait fabriqué des faïences fines comme les nôtres, ni que les Gouffier aient eu la moindre part à leur fabrication.

Le problème se pose donc aujourd'hui, comme il y a quatorze ans: d'où viennent ces faïences?

II.

L'inventaire après décès de François de la Trémoille [1], dressé au château de Thouars le 20 janvier 1542, contient la description [2] d'un « cabinet et de sa garde-robe », situés à côté de la chambre du défunt.

Ce cabinet élégamment « garny de tapisserye de taffetas jaulne et violet avec un tapis vellu de Turquie », paraît être une sorte de *petit salon* ou de *boudoir*, comme nous le dirions aujourd'hui. Une armoire renferme des menus objets rares et précieux, des « patenostres » de jais, de corail et d'améthyste, de la verrerie italienne, des coffrets, « la saincture de la feue royne de Cicille [3], estant en ung estuy », un « grand myrouer ardent », « dix-neuf petits tableaux en paincture (miniatures) », etc.

Dans le nombre figurent : « Deux coppes (coupes) de terre de Saint-Porchayre » et « une grande boueste plate en carré de deux pieds de long, en laquelle a esté trouvé deux sallières de Saint-Porchayre ».

Trente-cinq ans plus tard, en 1577, l'inventaire après décès de Louis III de la Trémoille, fils du précédent, dressé au même château de Thouars [4], contient encore la mention suivante : « Au cabinet de Monseigneur... en une fenestre ou armoyre de ung des cabinetz de mondict seigneur, a esté trouvé de la vesselle de terre d'Angleterre et d'aultre faicte à Saint-Porchayre ».

Il ressort des textes qui précèdent :

1. *Inventaire de François de la Trémoille et comptes d'Anne de Laval publiés d'après les originaux* par Louis de la Trémoille, Nantes, Grimaud, 1887. J'ai fait pour ce volume une première notice sur les *faïences de Saint-Porchaire* (p. 111). quelques paragraphes de cette notice sont reproduits dans le présent travail.

2. P. 28 et suiv.

3. Anne de Savoie, femme de Frédéric d'Aragon, roi de Naples et de Sicile, et grand'mère d'Anne de Laval, femme de François de la Trémoille.

4. Communiqué par M. le duc de la Trémoille.

Que François de la Trémoille, et son fils après lui, conservaient à leur château de Thouars, dans un cabinet sous leur main, et dans une armoire pleine d'objets et de souvenirs précieux, deux *coupes* et deux *salières* de faïence;

Que ces quatre pièces étaient d'une terre fragile, puisque les deux salières sont placées dans une boîte;

Qu'elles étaient considérées comme des objets exceptionnels et de valeur, puisqu'on les avait renfermées avec une petite collection de raretés, au lieu de les ranger dans les dressoirs destinés à contenir la vaisselle de service;

Qu'elles ont été conservées avec le même soin pendant deux générations au moins;

Enfin, que ces deux coupes et ces deux salières étaient faites à Saint-Porchaire.

Quelles peuvent être ces faïences sinon les prétendues faïences d'Oiron?

Remarquons d'abord la coïncidence qui nous fait rencontrer, dans un inventaire poitevin de 1542, des *salières* et de *coupes* de poterie fine, c'est-à-dire les types favoris et le plus souvent répétés de notre atelier.

Saint-Porchaire est situé à quatre kilomètres de Bressuire (Deux-Sèvres), dans la région même où presque toutes ces faïences ont été découvertes. On y fait de la poterie de temps immémorial; mais les plus anciens produits *connus* ne remontent pas au delà de Louis XIV. Aujourd'hui encore, le bourg possède trois fabriques de poteries communes [1].

Quelle était, aux XVIe siècle, la terre en usage à Saint-Porchaire? « Il me souvient, dit Bernard Palissy [2], avoir passé de Partenay, allant à Bresuyre en Poitou, et de Bresuyre vers Thouars, mais en toutes ces contrées les terres argileuses sont fort blanches. » Ces gisements existent encore, on en possède les échantillons et leur ressemblance, après la cuisson, avec la faïence dite d'Oiron est indiscutable [3]. L'inventaire de 1577 pourrait fournir des indica-

1. Il y a une cinquantaine d'années, M. Aubin, président du tribunal de Bressuire, essaya d'introduire à Saint-Porchaire une nouvelle fabrication; mais l'entreprise ne réussit pas. Le Musée de Sèvres possède une assiette de cette fabrique (communiqué par M. Bel. Ledain).

2. *Traité de la marne*, éd. cap., p. 343.

3. Ed. Garnier, *Céramique française* de la collection Spitzer, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 2e période, p. 399.

tions plus précises ; malheureusement le texte prête à quelque amphibologie par l'absence de ponctuation. En effet on peut lire : « de la vaisselle de terre d'Angleterre, et d'autre (vaisselle) faite à Saint-Porchaire » ; ou bien : « de la vaisselle de terre d'Angleterre et d'autre (terre), faite à Saint-Porchaire ». Si, comme je le pense, la seconde lecture est la bonne, Saint-Porchaire aurait employé des terres de natures diverses, parmi lesquelles figurerait l'argile plastique, blanche et fine, dite terre de pipe, dont on trouvait les éléments sur place, et qu'on appelait *terre d'Angleterre* par analogie avec les argiles employées chez nos voisins ; or, cette terre est précisément celle de nos faïences. Quoi qu'il en soit de mon interprétation, il faut bien admettre que Saint-Porchaire employait une terre spéciale, d'une nature et d'un amalgame particuliers, caractérisant à première vue pour tout le monde sa fabrique, puisque l'inventaire de 1542 dit expressément : « deux coupes de *terre de Saint-Porchaire* ».

Saint-Porchaire faisait partie du diocèse et du pays de Bressuire dont les seigneurs était alors les Laval-Montmorency [1].

Or, si je consulte la liste chronologique des faïences dites de Henri II, dressée par M. Delange [2] et par M. Benjamin Fillon [3], je remarque que les trois premières, et les plus anciennes par conséquent, portent précisément les armes de Pierre de Laval-Montmorency, baron de Bressuire : *d'or à la croix de gueules cantonnée de seize alérions d'azur, chargée de cinq coquilles d'argent; brisé d'un franc quartier d'azur au lion d'or, semé de fleurs de lis de même*, qui est Beaumont le Vicomte (voir le dessin d'une de ces pièces avec les armoiries). Pierre de Laval, étant devenu chef de la branche de Laval, reprit à la fin de sa vie les armes pleines de sa maison [4]. Nos trois faïences, portant la brisure de Beaumont, sont donc *antérieures à* 1528, année de sa mort. Il était conseiller et chambellan de François Ier ; c'est à lui que la ville de Bressuire doit la construction du beau chœur

1. Saint-Porchaire dépendait des seigneurs de Bressuire pour une partie seulement de son territoire.

2. *Recueil de toutes les pièces connues jusqu'à ce jour de la faïence française dite de Henri II et de Diane de Poitiers*, Paris, 1861.

3. *Art de terre*, p. 84.

4. André de Chesne, *Histoire de la maison de Montmorency*, 1624. Un sceau privé de Gilles de Laval, à la date de 1523, porte encore les armes des Laval-Montmorency, *avec la brisure de Beaumont*. C'est donc entre 1523 et 1528, année de sa mort, que Pierre de Laval reprit les armes pleines.



AIGUIÈRE EN FAÏENCE DE SAINT-PORCHAIRE.

(Collection de M. Magnac, en Angleterre.)

de l'église Notre-Dame. Il eut pour successeur son fils Gilles Ier (1528-1550)[1].

La quatrième pièce de faïence est un couvercle sans aucun signe distinctif.

La cinquième porte les armes de la Trémoille.

Ainsi, les premiers spécimens sortis de l'atelier sont faits, comme de raison, pour le seigneur du lieu et portent ses armes. Puis on fait hommage de quelques nouveaux échantillons au personnage le plus considérable de la province, au gouverneur même de Poitou et Saintonge[2], c'est-à-dire à François de la Trémoille, vicomte de Thouars et, comme tel, *suzerain de Bressuire*. Rien de plus correct assurément et de plus conforme aux vieilles traditions hiérarchiques.

Mais allons plus avant. La pièce aux armes de la Trémoille est un fond de coupe provenant de la collection de Mme de la Sayette[3]. « Les armes, dit M. Fillon[4], sont placées dans une couronne à feuillages. Trois cercles concentriques et une rangée de fleurons d'un brun presque noir complètent la décoration de ce précieux débris. » Du moment que la coupe appartenait à la Trémoille, elle devait se trouver au château de Thouars, sa *seule* résidence, et s'y trouver encore à l'époque de son décès (1542). Autrement, il faudrait imaginer qu'il l'avait donnée, supposition bien invraisemblable, ou bien qu'elle était déjà détruite en partie et, dans ce cas, rien n'en resterait depuis longtemps. D'autre part, une coupe aussi notable que celle du puissant seigneur de Thouars, d'une terre si exceptionnelle et d'un travail si particulier, n'a pas pu échapper aux commissaires chargés de dresser l'inventaire que nous connaissons, inventaire fort bien fait, précis, méticuleux et n'omettant rien.

Or, aucune coupe de faïence ne figure dans cet inventaire, sauf les deux qualifiées du nom de « coppes de terre de Saint-Porchaire ».

Donc je me crois fondé à dire que le fragment de la Sayette provient d'une de ces deux coupes.

Le chandelier et le biberon de M. Dutuit (ancienne collection Fountaine) qui portent les armes et le monogramme d'Anne de Mont-

1. Sur Pierre et Gilles de Laval, voir l'excellente *Histoire de Bressuire*, de M. Belisaire Ledain, 1880.

2. Peut-être à l'occasion de sa nomination, qui eut lieu le 4 avril 1527.

3. Ce fragment ne figure pas au catalogue de la vente de cette collection (25 avril 1860). J'ignore ce qu'il est devenu.

4. *Art de terre*, p. 87.

morency, sont un hommage tout naturel du chef de la branche de Laval à l'illustre connétable, le chef de la grande maison des Montmorency.

Quant à la coupe du Musée de Cluny, ses armoiries (neuf besans posés 3, 3, 3) sont celles des Malestroit de Bretagne [1], cousins des Laval-Montmorency par Hélène de Laval [2] mariée vers 1460 à Jehan de Malestroit. M. Fillon fait erreur en attribuant ce blason aux La Martinière; leurs besans sont posés 3, 3, 2, 1.

Une dernière pièce doit encore attirer notre attention, c'est la grande aiguière de la collection Magnac, dont nous donnons le dessin. Ce morceau d'une facture étonnante, mais dont la forme bizarre et tourmentée accuse une décadence définitive, appartient à la deuxième période, c'est-à-dire aux dernières années de François Ier et aux premières de Henri II. Il est donc contemporain de Gilles de Laval qui succède à son père de 1528 à 1550.

L'artiste a enveloppé la partie inférieure de la panse d'un treillis d'entrelacs dont chaque interstice est rempli par un G que M. Fillon représente comme l'initiale de Gouffier. Cette interprétation ne me paraît pas conforme aux habitudes du XVIe siècle. Quand le monogramme se compose de deux lettres, l'une des deux peut représenter l'initiale du prénom, l'autre l'initiale patronymique; mais, quand le monogramme est formé d'une lettre unique, cette lettre est toujours, — du moins je ne connais pas d'exemple du contraire, — celle du prénom. Ainsi, dans le chandelier de la collection Dutuit, la lettre A, répétée sur la partie inférieure de la tige, est l'initiale du prénom d'Anne de Montmorency dont les armes figurent sur la base; dans le biberon de la même collection, les lettres AM sont les initiales d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie, sa femme. De même le G de l'aiguière Magnac doit être l'initiale de Gilles de Laval.

III.

Au résumé, j'apporte un fait nouveau, constant, indéniable, l'existence d'un atelier de faïence fine à Saint-Porchaire. Deux inventaires successifs, dont l'un est contemporain, attestent sa renommée et sa spécialité. Nous savons, d'une façon authentique, qu'il fabri-

1. De gueules à 9 besans d'or, 3, 3 et 3.

2. Fille de Guy XIV de Laval, de la maison de Montfort, et d'Ysabeau de Bretagne.

quait avec une terre particulière des faïences délicates, fragiles, singulièrement précieuses, et réservées aux plus grands seigneurs pour l'ornement de leurs cabinets.

Que sont devenues ces faïences? Car on ne peut admettre que rien n'ait survécu. Chaque jour on découvre des poteries grossières, sorties de je ne sais quelle fabrique du moyen âge, et voici des pièces exquises de la Renaissance, tellement célèbres que le rédacteur de l'inventaire de 1577 se rappelle encore, trente-cinq ans après son confrère de 1542, leur nom d'origine. Elles ont été conservées, protégées dans des armoires pendant un demi-siècle, à l'égal des orfèvreries les plus riches; elles sont défendues par la pauvreté de leur matière contre le vol et le pillage; et toutes, sans exception, auraient disparu sans laisser de trace! Rien n'aurait échappé au désastre, pas même un fragment!

Or, il existe 65 pièces d'une facture exceptionnelle et d'une origine mystérieuse. On a cru pouvoir les attribuer à l'atelier d'Oiron; l'attribution ne repose sur aucun fondement, mais admettons-la pour un instant. Deux ateliers similaires auraient donc existé en même temps, l'un à Oiron, l'autre à Saint-Porchaire[1]; le premier aurait survécu avec 65 échantillons, et le second serait anéanti sans laisser une épave. Pourquoi cette différence entre deux fabriques contemporaines, voisines, situées dans la même région, à sept lieues l'une de l'autre, soumises au même régime politique et traversant les mêmes crises?

Non, l'atelier d'Oiron n'a rien à voir avec nos faïences, la preuve en est faite. Dès lors, d'où peuvent-elles venir, si ce n'est de Saint-Porchaire? Ses titres sont en règle, il produit un certificat de vie et un brevet de capacité. Nos faïences répondent d'une façon précise au signalement de celles qu'il fabriquait; trois des plus anciennes portent les armes de son seigneur; une autre a son initiale; une coupe est même cataloguée dans un des inventaires.

Nous pouvons donc leur restituer le nom qu'elles portaient à l'origine, celui de faïences de Saint-Porchaire.

IV.

Maintenant que nous connaissons l'atelier, il faudrait retrouver l'artiste. On a mis plusieurs noms en avant, Cellini par exemple et

1. L'Italie offre de nombreux exemples de faïenceries voisines, mais on possède des échantillons de chacune.

ses élèves Ascanio et Paolo, que les chevaliers de l'influence italienne casent volontiers dans toutes les places vacantes de notre histoire. Or, Cellini n'est pas venu en France avant 1537, et nos premières faïences sont antérieures à 1528. M. Delange a proposé Girolamo della Robbia, encore un Italien; comme si la céramique italienne, si riche et si variée qu'elle soit, avait jamais produit quelque chose d'analogue à nos petits monuments, proches parents de Chambord, c'est-à-dire français d'esprit, de goût, de forme et de substance[1]. L'hypothèse de M. Delange est purement imaginaire.

On a parlé de Geofroy Tory ; ce serait un prétendant plus acceptable. Imprimeur, relieur, graveur émérite et même potier, si l'on prend au pied de la lettre ces deux vers qu'il met dans la bouche de sa fille :

..... *Meus in tali nobilis arte pater*,
Excellens certè est figulus[2],

il a tous les titres nécessaires. En outre, il est né à Bourges en 1480 et le Berry touche au Poitou. Mais, à l'époque qui nous intéresse, Geofroy Tory habitait Paris où le retenaient des travaux considérables; il faut donc renoncer à sa candidature et chercher d'un autre côté. Aujourd'hui le champ d'exploration est défini et l'enquête risquera moins de s'égarer.

Notre maître inconnu était-il architecte, orfèvre, potier, sculpteur, ou l'un et l'autre en même temps? car ces coupes dessinées comme des vasques, ces chandeliers construits comme des candélabres, ces salières qui sont des monuments en miniature, dénotent un artiste de grande race et doué d'aptitudes singulièrement complexes. Était-il seul? Encore un problème embarrassant; en étudiant de près son œuvre, on croit parfois reconnaitre deux mains différentes et pourtant voisines, celle du père peut-être et celle du fils.

L'atelier a dû fonctionner pendant une trentaine d'années, de 1525

« 1. Ce que nous savons, dit excellemment Eugène Piot (*Cabinet de l'amateur* n° 19, 1862), c'est que cette poterie est exclusivement française par ses procédés de fabrication, par ses formes et par son ornementation sans aucun ressouvenir étranger; française aussi par la plastique et les motifs architectoniques dont elle est décorée, par les armoiries tracées sur quelques-unes des pièces principales... quoi qu'il en soit de l'artiste inconnu qui a produit ces bijoux de la céramique, quel que soit le réduit ignoré où il les a fabriqués, ils ajoutent un brillant fleuron à la couronne de nos arts industriels. »

2. *Geofroy Tory*, par Aug. Bernard, Paris, 1865.

à 1555 environ, sans que la production ait jamais été considérable. Ces poteries délicates, friables, impropres à aucun des besoins de la vie privée[1], n'ont pas été, je le pense du moins, *mises dans le commerce.* Ce sont les fantaisies décoratives d'un artiste indépendant, travaillant à son heure, dont les œuvres, fabriquées en petit nombre et distribuées en cadeaux, se conservent précieusement dans les cabinets des plus grands seigneurs; ce qui expliquerait comment, malgré une production restreinte, leur nombre est relativement considérable.

En 1839, André Pottier[2], décrivant pour la première fois une aiguière appartenant alors à M. de Monville, comptait 24 pièces connues; en 1844 et en 1857, Brongniart[3] et Marryat[4] en signalent 37; en 1860, M. Tainturier 45; en 1862, Eugène Piot 52[5]. La monographie de M. Delange (1861) reproduit ces 52 morceaux.

Depuis cette époque, on a découvert une douzaine environ de pièces nouvelles; d'autres ont changé de main. Le catalogue est donc à refaire et je tenterai peut-être ce travail un jour ou l'autre. Pour le moment, je veux me borner à signaler les pièces les plus importantes acquises ou découvertes depuis quelques années.

Les ventes célèbres du duc d'Hamilton (juin 1882) et de Sir Andrew Fountaine (juin 1884) ont permis à la France de reconquérir un certain nombre de faïences qui avaient passé la Manche depuis longtemps, et qu'on désespérait de jamais revoir. Chez le duc d'Hamilton, M. Spitzer a enlevé, au prix de 32,000 francs, une coupe de la plus exquise fraîcheur (vente Préaux 1,300 francs; vente Rattier 7,000 francs). Les trois admirables spécimens de la collection Fountaine sont tous rentrés en France : le chandelier d'Anne de Montmorency, adjugé à M. Dutuit au prix formidable de 91,875 francs; le biberon payé par le même amateur 26,513 francs; et le *mortier* (veilleuse), acheté 39,375 francs par M. Mannheim. Deux autres pièces enlevées à l'Angleterre, la salière de M. Adington et celle de M. Davis, appartiennent à M. Spitzer.

Par contre, la France a perdu deux des spécimens portant les armes de Pierre de Laval-Montmorency, que M. Basilewski avait achetés à M. le duc d'Uzès. Ils sont au Musée de l'Ermitage.

1. Sauf les salières.
2. *Monuments inédits* de Villemin.
3. *Traité des arts céramiques.*
4. *History of Pottery.*
5. *Cabinet de l'amateur* n° 19.



Gazette des Beaux Arts

Héliog.ie Dujardin

BUIRE EN FAIENCE DE SAINT-PORCHAIRE

(Collection de M. Stein)

Imp. A. Clément, Paris

Un petite salière, payée 12,000 francs à la vente Stein (mai 1886), est aujourd'hui à Cologne, chez M. le baron Van Oppenheim.

Les trois salières de M. de Tusseau figurent dans la collection de M. Spitzer, avec un élégant biberon, portant le pélican des Marnef[1].

Signalons encore une coupe d'une forme originale à M. Engel Gros de Bâle, et un chandelier d'un ravissant modèle chez M. le baron Alphonse de Rothschild.

La dernière pièce découverte, et l'une des plus remarquables, appartient à M. Stein. C'est une buire de grande dimension (27 centimètres) trouvée l'année dernière à Bourges chez M. Rhodier qui l'avait recueillie dans la succession d'une de ses parentes. Les ornements incrustés par frises circulaires sont d'un brun très foncé qui a poussé au noir; les guirlandes, la partie noueuse de l'anse, les têtes, les consoles et les petits personnages dans des niches sont légèrement glacés d'un émail brun verdâtre. La figurine de la Vierge, placée sous le goulot, est traitée avec une rare perfection. L'anse, d'un dessin magistral, diffère complètement des anses contemporaines de Henri II, dont la composition laisse souvent à désirer.

M. Stein a bien voulu nous permettre de reproduire dans la *Gazette* ce superbe exemplaire de la « première période ». Nous ne pouvions mieux faire, pour illustrer notre étude, que d'offrir à nos lecteurs une pièce inédite, la dernière venue de la série, et l'un des échantillons les plus accomplis de l'atelier désormais célèbre sous le nom d'atelier de Saint-Porchaire.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 2e période, p. 398.





LES

SUÉDOIS EN FRANCE [1]



Il peut paraître difficile de parler de l'art suédois en France après le *Hall* de Villot, le *Lawrence* de Henri Vienne et les travaux de M. Ph. de Chennevières sur *Sergell*, *Roslin* et *Vertmüller*. Ces études recueillies dans la *Gazette* ou dans la *Revue universelle des Arts* montrent déjà une bonne part du rayonnement de l'influence française vers le nord. Il reste, pourtant, toute une colonie suédoise à faire connaître, au moins de nom, si l'on tient à laisser entrevoir le caractère de ces curieuses émigrations d'artistes venues chez nous comme par une affinité singulière. Du haut au bas du siècle et avec le va-et-vient d'idées de Paris à Stockholm, ce furent d'année en année de continuelles descentes d'artistes à destination de l'Académie royale. Tantôt c'étaient des migrations de passage, tantôt de véritables établissements sans esprit de retour, mais toujours même impatience d'assimilation et pareille réussite heureuse. De toutes les qualités de notre art, ce par où l'esprit suédois se laissa séduire d'abord fut d'ailleurs cette élégance du faire si spéciale à notre école, d'une coquetterie tellement entraînante et si facile d'imitation, en apparence tout au moins. Et il faut le dire : après les obstacles du premier façonnement l'ambition de ces artistes se trouva comblée, car ils en vinrent presque tous à une adresse manuelle, égale en bien des points à la pratique de nos plus habiles gens. Aussi les voit-on se restreindre, avec une finesse de tact des plus avisées, à l'art du portrait, comme au genre le plus à portée des seules recettes matérielles. En prétendant à la peinture d'histoire ils auraient cru trop oser et compromettre par là leurs jolis dons acquis. Alors, au risque de passer pour des penseurs à

la grosse, chacun d'eux, et peintres et sculpteurs, s'attacha au portrait. Du reste, il y avait, outre les motifs réfléchis de ce choix, une première impression native, d'un poids encore plus décisif. Leur pays, à la religion luthérienne, ne pouvait guère leur offrir, comme toutes les contrées protestantes, d'œuvres de peinture bien particulières, en dehors des cadres de famille un peu historiés ou des minces tableautins de genre; et les yeux d'enfants se ressentent très loin des premières visions frappantes. Rien n'était donc plus naturel de les voir aller tout d'instinct à cette science spéciale de la portraiture, puis, à mesure de l'expérience, s'en faire une enseigne, au milieu de l'École française. En réalité ce n'était pas un petit mérite de valoir son prix comme portraitiste à la mode, au temps des Nattier, des Tocqué, des Michel Vanloo, car Versailles donnait à ces nationaux le courant de la vogue, d'une vogue légitime, et avec des rivaux aussi attitrés il ne suffisait pas, pour soutenir l'attention, de la banale qualité d'étranger. Assurément Liotard le *Turc* de Genève et d'autres artistes nomades avaient fait fureur à Paris, un moment, par la curiosité où chacun fut de se voir peindre de mains exotiques ; mais, justifié pour Liotard, artiste de race, cet engouement n'aurait pas duré si ses exploiteurs avaient voulu mal à propos le tirer en longueur. Aussi ces fins rusés disparaissaient à heure dite, avant de laisser le public se reconnaître, dans la crainte d'un brusque retour au sang-froid, un de ces retours par où le monde se serait vengé de sa propre duperie, en jugeant enfin l'homme à ses œuvres et non plus à son costume. Pour n'avoir pas à user de pareille comédie, il fallait donc aux Suédois des avantages solides et appréciables au plein jour. Alors cette même curiosité devenait de bon aloi avec de vraiment dignes et ne risquait plus de se perdre en petit caprice aveugle. Bien plus, il y avait, au contraire, un intérêt pour les amateurs de goût, à occuper des talents étrangers et à pouvoir ainsi se rendre compte de leurs différentes manières de traiter le portrait. Cette comparaison du sens de l'œil entre nos nationaux et les sujets de Suède était de nature à piquer l'ardeur des uns et des autres et à servir du même coup l'art de Stockholm et celui de Paris.

Il importe toutefois, pour ne rien exagérer, de déclarer bien vite l'incontestable supériorité de nos portraitistes, car, même au cas d'une imitation merveilleuse, les Suédois ne pouvaient se vanter de tenir d'eux-mêmes la moindre de nos qualités et devaient s'avouer redevables envers nous des meilleures parties de leur art. Du reste, ils étaient bons fils, gais compagnons, trop heureux de leur succès

parisien pour manquer de reconnaissance, et de fait ce succès allait se répercutant par échos jusque dans leur pays.

Dès 1710, il y avait eu, à leur ouvrir la route de France, l'émailleur et miniaturiste Charles Boit, devenu peintre du roi d'Angleterre après un long séjour à Londres. De Stockholm, sa ville natale, où florissaient déjà sous le règne de Charles-Gustave les miniaturistes Signac, Elias Breuner, le nain Behn et Richter, Boit (1663-1727) avait été attiré en Angleterre par la fortune d'un des élèves d'Ehrenstrahl, Michel Dahl, l'heureux rival de Godfroy Kneller. Il y obtint, en effet, grâce à la bonne camaraderie de Dahl, des succès flatteurs. On put même le croire, au dire de Walpole, le favori de la cour, car on ne reculait pas à lui commander des émaux de vingt-quatre pouces de haut sur dix-huit de large[1]; mais le mauvais état de ses finances dérangées tout à coup par des constructions de fourneaux et des essais de chimie l'obligea de prendre la fuite et de mettre la mer entre ses créanciers et lui. Tout de suite, à la cour de France, il se trouva de l'emploi, malgré la vogue d'Arlaud et de Massé. « Protégé par le Régent, écrit Walpole, il obtint une pension de 250 livres et un logement. Jamais peintre en émail depuis Petitot ne reçut dans ce pays un plus favorable accueil. » L'Académie royale ne tarda pas elle-même à reconnaître son genre de mérite et le reçut le 6 février 1717 « nonobstant la religion anglicane qu'il professe ». Le Régent intervint d'ailleurs pour lever cet obstacle ; aussi Boit crut-il de son devoir de joindre à son propre morceau de réception, à son émail de la *Charité* d'après Blanchard, le portrait également en émail du duc d'Orléans, son protecteur et protecteur de l'Académie. Cette amitié de prince lui était venue par Arlaud, maître de miniature du Régent, et il y gagna une considération très fructueuse. On peut même lui supposer un certain crédit auprès de l'Altesse Royale si l'on fait attention à la place importante donnée à sa personne dans le *Journal* de la Rosalba, car Rosalba n'était pas femme à noter avec tant de soin un personnage inutile. Il faut donc se représenter Boit comme le protecteur naturel des artistes étrangers de ce moment-là et s'expliquer à ce titre l'estime particulière où le tint la Vénitienne. D'ailleurs, l'une des parties du talent de Rosalba, son œuvre de miniaturiste, était faite pour les rapprocher dès le premier jour.

A cette date de 1720, la Rosalba, par une coïncidence des plus piquantes, se trouve servir l'art suédois à Paris, comme pour recon-

1. Voy. sur Boit à Londres un curieux passage de la *Traduction manuscrite de Walpole par Mariette* (Bibl. Nat. S. F. 1846, p. 167-170).

naître les petits soins de protection de Boit. Il est remarquable, en effet, de la voir former à la pratique du pastel un jeune homme de vingt-six ans, destiné à prendre presque aussitôt la succession de ce même Boit dans l'esprit des Parisiens, Lundberg. Ce rôle de trait d'union entre les deux premiers Suédois venus en France aurait eu lieu de la faire sourire, si elle avait pu y réfléchir au milieu du tourbillon de ses travaux improvisés.

Né à Stockholm en 1694, Gustave Lundberg fut d'abord élève du peintre d'histoire Krafft, puis il s'était pris de goût pour le voyage de Paris et ne tardait pas à s'en trouver le chemin. Là, son premier acte est d'entrer chez Cazes avec une forte envie d'y apprendre le dessin français. De cet atelier, où fréquentaient aussi Antoine Robert, Charles Parrocel et Chardin, il n'aurait peut-être jamais rapporté le goût du pastel de portrait sans la rencontre de Rosalba [1].

Il ressentit, au seul vu des œuvres de la délicate pastelliste, un véritable attrait de vocation décisive, et non content de lui devoir la révélation de sa propre voie il voulut encore s'assimiler la manière de la Vénitienne. Il faut faire cas de cette belle ambition, car elle ne fut pas un simple accès de bonne volonté, mais la cause persistante de tous ses efforts. A vrai dire, les résultats d'une telle émulation furent des plus heureux pour Lundberg : la mode italienne de Rosalba paraît peut-être plus claire, plus fondue, mais l'intelligence du procédé, la franchise et la belle tournure des portraits du Suédois ne laissent guère à désirer auprès de ceux de Rosalba. On connaît mal la vie de Lundberg et fort peu son œuvre. Aussi va-t-on de lacune en lacune dans les recherches sur l'artiste. On en arrive même, de désespoir, et faute de mieux, à s'arrêter avec complaisance à un détail infime et à se persuader son intérêt.

« Lundberg, dit Marianne d'Ehrenström, avait une santé excellente, et, pour fortifier sa vue, chaque matin dès qu'il se levait il se plaçait pendant une heure devant un miroir et le fixait attentivement ; aussi peignit-il à l'âge de quatre-vingt-trois ans sans lunettes. » Voilà certes une excellente recette d'opticien à recommander aux artistes, mais, il faut en convenir, un pauvre biographe est à plaindre d'avoir à se nourrir d'une pareille desserte. Encore si la disette de documents se trouvait compensée par une certaine provision d'œuvres connues, juste la matière d'un petit catalogue, on se consolerait d'autant. Hélas, il n'y a guère davantage à recueillir de ce côté-là, et l'on cite

1. Voy. Marianne d'Ehrenström, *Notices sur les Beaux-Arts en Suède* (Stockholm, 1826, 3e section, pag. 22).

à peine une dizaine de ses pastels. L'une des causes de cet autre vide vient surtout de ses continuelles absences des Expositions du Louvre. Reçu académicien en 1741 [1] et tenu à honneur de figurer un peu au Salon, il y parut trois fois à peine, avec un nombre presque dérisoire de portraits : en 1743 Boucher et Mme Boucher, en 1750 M. de la Traverse ancien capitaine de dragons au service du roi de Suède, en 1767 le baron de Bréteuil : quatre uniques pastels soumis au public dans l'espace de plus de trente années de production à Paris ! Ajoutez le roi de Pologne, la reine sa fille, Marie Leczinska, le peintre Natoire, le marquis d'Havrincourt, puis le Christian VII de la collection de feu M. Pierre Hédouin, et vous aurez les neuf personnages à nous être parvenus, au moins de noms, comme modèles de Lundberg. Car, sur les neuf, deux seulement, le Boucher et le Natoire du Louvre, ses morceaux de réception, nous sont familiers ; les autres, à la différence du marquis d'Havrincourt connu par une copie de Daverdoing à Versailles, nous restent assez inédits.

Vers 1750, Lundberg s'en était allé à Stockholm, sur la prière de la reine Louise Ulrique, et se laissa décorer des titres d'Intendant de la cour et de chevalier de l'ordre de Wasa. Les Suédois mirent tout en œuvre pour ne pas le faire repentir de son rapatriement, et, assure Bruun-Neergaard, « ses succès furent si complets que celui qui n'avait pas son portrait peint par Lundberg croyait ne rien avoir ». Après plusieurs retours en France, Lundberg mourut à Stockholm en mars 1786, âgé de quatre-vingt-onze ans, entre les bras de son disciple Jonas Forsslund, mais dès avant son premier départ de Paris il y avait vu venir Rehn et Roslin, puis arrivaient un peu plus tard Sergell, Hall, Wertmüller et Lawrence. A ceux-là, du moins, la destinée réservait des biographies bien conditionnées, et, pour certains même, au-dessus de leur mérite.

Cependant une révolution préparée de longue date s'était faite dans l'École suédoise. Sous l'instigation agissante d'un grand seigneur, ministre et amateur célèbre, l'art s'organisait en académie, tout comme à Paris, et se tournait de plus en plus curieusement vers la France. Au souffle de cet homme passionné par-dessus tout de notre peinture, il y eut un entraînement français et une envie de dépendance très flatteuse à nos maîtres. On en vint à envoyer à Paris de tout jeunes artistes en qualité de pensionnaires, pour y suivre les leçons des premiers peintres du roi.

1. Voy. les Registres de l'Académie, 14 décembre 1740 et 28 janvier 1741. L'obstacle de religion se représenta et fut levé comme pour Boit.

L'initiateur de ce mouvement était le fameux comte de Tessin, le ministre ordinaire de Suède à Paris, le curieux le plus répandu dans les ateliers du Louvre, le chaland habituel de Desportes, d'Oudry et de Chardin, l'ami de Boucher, l'adorateur de Mme Boucher, l'écrivain de *Faunillane* en un mot! Où ne le rencontre-t-on pas, tout le long de sa vie d'ambassade chez nous? Il est dans les Mémoires, dans les livrets de Salons, partout à commander, à négocier des toiles, soit pour lui, soit pour ses amis de l'Europe du Nord. Aussi, de retour à Stockholm et une fois devenu chancelier ministre d'État, songe-t-il à faire profiter les premiers sujets du royaume de cette peinture française tant aimée. Son goût pour notre art va devenir la règle de ses nationaux.

C'était d'ailleurs un devoir de famille et de reconnaissance pour Tessin de s'attacher de si près à la marche des arts suédois, car il leur devait sa fortune politique. Oui, cet homme était venu au premier rang de la cour par le chemin de l'art et d'une façon singulière. Fils de Nicodemus Tessin, l'architecte favori de Frédéric Ier, le constructeur du palais Slottsbacken et de la chapelle sépulcrale des Charles à Riddarholmen, petit-fils du grand Nicodemus Tessin, dit l'aîné, l'ordonnateur des châteaux de Drottningholm et de Stockholm, Gustave de Tessin avait hérité d'eux un titre et des parchemins vaillamment gagnés avec la truelle. Cette noblesse d'art, si à l'honneur des rois de Suède, lui ouvrit les emplois et il se poussa aux affaires à la faveur de son nom. Il était donc de simple justice de suivre de sa protection les petits-maîtres de Stockholm, et comme l'influence française lui paraissait convenir à leurs progrès, rien d'étonnant de le voir orienter vers nous ses compatriotes.

En 1735, il crée une Académie de peinture et de sculpture sur le modèle de Messieurs du Louvre. A peu de détails près, ce fut la copie exacte de l'Académie de Paris, comme en témoignent Joseph Acerbi dans son *Voyage au cap Nord par la Suède et la Finlande* et les conteurs du *Voyage de deux Français en Allemagne, Suède et Russie*. Par le choix des professeurs, Tessin poussa au mode d'enseignement français, puis pour donner force de loi à sa préoccupation il en vint à la grande conséquence pratique de son système et mit en tête des règlements : « Les jeunes gens qui donneront les preuves les plus évidentes de génie seront envoyés en France, aux dépens de l'Académie. » Cet article effectif aussitôt mis en exécution valut aux graveurs Floding et Robfahm, aux peintres Sävenbom, Elie Martin, Frédéric Piper, Heiselius, au sculpteur Fehrman, le voyage d'études en France, sans

compter le paysagiste et caricaturiste Nordquist, le peintre du *Saint-Cloud* tant admiré à Paris, Eberhard Cogell devenu directeur de l'Académie de peinture de Lyon, et un nombre considérable d'autres, avant le second Krafft, élève de David.

La pensée de Tessin eut même un rayonnement au delà du royaume, car on vit le Danemark imiter tout de suite ces envois de pensionnaires et adresser Pierre Brunick, Gabriel et Georges Lund, Becken et André Weindenhaupt au même enseignement du Louvre. Ce fut bientôt aussi le tour de Catherine II de nous expédier de ses Russiens, Jean Equimoff, Frisoff, Simon Wassilef, Fedor Choubink, Théodore Gordeff, Hermenef, Ivanoff, Gardeff et Serebrecoff. Puis vinrent les Polonais Orloski, Offert, Léman, Mérys [1] et Wroczynski, accompagnés d'une foule d'Allemands, Losinkoff, Hess, Kimli, Rosenberg et Winckler et Mœnch et Mamelich et Haver, Schmir, Tichsbein, Bentener, Preer et Royer, Domanok, Dreer, Wierth et Baader.

Au comte de Tessin doit être attribuée la plus grande part de l'influence française sur l'Europe du XVIII[e] siècle, car sans l'impulsion du premier ministre de Suède il n'y aurait eu aucun mouvement d'ensemble comparable à celui-là.

Tessin ne se contenta pas d'établir son Académie, il crut encore nécessaire d'éduquer lui-même les goûts de Gustave III et d'assurer ainsi pour un long règne une protection efficace à l'art national. Sa qualité de gouverneur du dauphin de Suède servit, du reste, au mieux, ce projet avisé. Et même, afin de prendre le public à témoin de ses conseils au royal élève, il mit au jour un factum de la plus curieuse rédaction : *Lettres à un jeune prince, par un Ministre d'État chargé de l'élever et de l'instruire.* C'était tout un système d'enthousiasme en vue de frapper l'imagination et de faire sentir comme un devoir le rôle d'un souverain dans les choses de l'art. A chaque page ce sont des exclamations convaincues : « La marque la plus infaillible qu'un royaume est dans l'éclat et la splendeur, c'est lorsque les arts y prospèrent... » ou encore : « Malheureux est le pays dont les maréchaux et les plâtreurs sont les artistes, mais heureux est l'empire dont le prince se repose d'un côté sur les trophées de la guerre, et de l'autre sur les sciences et les arts. » Puis passant aux moyens pratiques d'un bon gouvernement des artistes, Tessin essaye d'indiquer les manières

1. Sur ce Varsovien devenu par la suite le gouacheur ordinaire des enfants du duc de Chartres, peintre de leurs lanternes magiques historiques et metteur en scène des tableaux mimés du petit théâtre de Saint-Leu, voy. les *Mémoires de M[me] de Genlis* (Paris, Ladvocat, 1825, II, 257, et III, 156).

les plus sûres de faire fleurir et de retenir en Suède toutes les sortes d'arts. Entre temps, il s'applique, avec sa coquetterie d'amateur éclairé, à mettre le jeune prince au fait des différentes Écoles de peinture : « Tout n'est pas donné à tous : l'École romaine a la prééminence pour la correction du dessin qui est la partie la plus noble ; l'École flamande l'emporte pour le coloris, et l'École française excelle dans l'ordonnance. Mais, comme il n'est pas de règle si générale qui ne souffre son exception, les Français Lesueur et Lemoyne ont aussi bien dessiné que jamais ait pu faire peintre né et élevé à Rome. Chardin, leur compatriote, imite encore aujourd'hui la nature aussi exactement qu'ait jamais fait Teniers ou Gérard Dow. Ne vous étonnez pas, Monseigneur, si je m'arrête à vous donner quelque idée de la peinture. C'est un art auquel je me suis attaché. J'ai toujours mis mon plus grand plaisir à posséder un grand nombre de tableaux curieux. Je suis bien charmé qu'ils aient changé de demeure et qu'ils soient aujourd'hui dans une place aussi glorieuse et aussi durable que celle qu'ils occupent à Drottningholm. J'espère que quand je ne serai plus, ils vous rappelleront, mon cher Prince, le souvenir d'un homme qui vous a donné toute sa tendresse. »

Gustave III répondit à cette éducation et fut le Louis XIV de la Suède. Non content d'encourager la tendance française des peintres de Stockholm, il fit mieux et attira près de lui plusieurs de nos nationaux, Desprès Masrelier, Guilbert et d'autres, comme pour infuser de plus près à ses régnicoles notre vivacité d'humeur et de touche. Il aurait paru difficile au comte de Tessin de rêver davantage.

Ainsi, l'École suédoise fut au ton de Paris pendant tout le siècle. Avec un peu de malice on pourrait peut-être reprocher à Tessin de n'être pas resté dans le vrai du caractère national en forçant les esprits calmes de son pays à une éducation française par trop extérieure et spirituelle, mais si l'on prend garde au nombre d'élèves étrangers inscrits à l'Académie du Louvre, et ce nombre était d'un dixième ! on aurait mauvaise grâce à ne pas lui passer sa belle ardeur française si bien mise en pratique, même au détriment de l'art du Nord. Il y a, en effet, chez les natures scandinaves, un besoin du style reposé, fort inconnu de l'idéal du Paris d'alors, et les deux seuls vrais artistes de la Suède et du Danemarck, Sergell et Thorvaldsen, durent se grandir à Rome pour devenir eux-mêmes.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

NOUVELLES SALLES AU MUSÉE BRITANNIQUE. — COLLECTION DE PEINTURES CHINOISES ET JAPONAISES.



E 3 mars a eu lieu l'inauguration officielle des nouvelles salles construites avec le produit du legs fait au Musée par feu M. White, conformément aux dispositions testamentaires de ce dernier. On se souvient peut-être que M. White, qui décéda, encore très jeune, il y a soixante-six ans, — c'est-à-dire en 1822 — légua au British Museum la nue-propriété d'une somme de 1,500,000 francs environ, dont son épouse devait avoir l'usufruit durant sa vie. M. White, prescrivait aux Trustees, par son testament, d'appliquer le capital de cette somme en constructions nouvelles destinées à subvenir aux besoins les plus pressants de divers départements du musée, ainsi qu'à l'amélioration du tout. Le testateur exprima aussi le désir que l'architrave de l'aile nouvelle portât son nom; un peu, avouait-il, par vanité, mais surtout pour inspirer à ses compatriotes la pensée de s'occuper, en premier lieu, des intérêts de la nation. Mme White ne décéda qu'en 1879, ayant survécu près de cinquante-sept ans à son mari, et l'on procéda alors à l'accomplissement des dispositions du testateur. D'abord fut construite la belle salle où sont depuis quelques années, déjà, aménagées, avec autant de simplicité que de goût, les sculptures provenant du Mausolée d'Halicarnasse. Ensuite on édifia toute une aile nouvelle, contenant, d'abord les salles d'étude faisant partie du département des dessins et estampes, ainsi que les cabinets du conservateur et de ses adjoints; puis trois grandes salles ou galeries, se coupant en forme de T, dont deux destinées à un roulement d'exposition de dessins et d'estampes empruntées aux collections inépuisables du musée. L'une des trois salles fut assignée en partage à la section de la céramique et de la verrerie. La salle publique d'études destinée à la section des dessins et estampes parut si mesquine et si mal éclairée, qu'on dut changer la destination d'une des trois grandes pièces et en faire un vaste cabinet de travail. Quant à la troisième et à la plus grande de ces galeries, longue et belle salle simplement décorée en tons clairs d'une harmonie tempérée, mais trop vivement éclairée peut-être par la lumière venant d'en haut alors que les parois ne reçoivent pas assez de rayons directs, elle fut provisoirement réservée à la magnifique collection de peintures chinoises et japonaises cédée au musée par M. William Anderson, collection à laquelle je reviendrai tout à l'heure.

La première salle, à laquelle est jointe une sorte d'antichambre, appartient donc à M. Franks, ce conservateur infatigable et éclairé, dont la générosité envers son musée ne connaît pas de bornes. Ayant déjà à diverses époques doté son département des collections les plus précieuses et les plus variées, — y compris toute la section de céramique chinoise et japonaise, — il vient encore de combler maintes lacunes dans la précieuse série de faïences italiennes, françaises et allemandes que possédait déjà le musée, et d'ajouter à la série restreinte, quoique d'un beau choix, de poteries et de porcelaines de fabrique anglaise, toute une collection admirablement choisie, dans le but de faire de cette section un ensemble cohérent et historique. Cette collection de céramique anglaise occupe l'antichambre déjà mentionnée, où elle est disposée, autant que le permet le local, en ordre chronologique. Entre autres objets d'un intérêt tout particulier, nous devons à M. Franks d'avoir obtenu d'un autre collectionneur, M. Willett, la cession d'une série fort complète des curieuses terres vernissés produites en Angleterre, principalement dans le Staffordshire, durant le XVII[e] siècle. Ces énormes plats aux tons bruns et rouges, décorés souvent de pâtes d'application de couleurs jaunâtres ou foncées, ont encore, grâce aux procédés primitifs de la fabrication et à un étrange système de décoration, un aspect quasi archaïque. Si les dates n'y étaient pas très souvent en lettres énormes, on serait tenté de les faire remonter jusqu'au XV[e] siècle, et non à une époque où, même en Angleterre, la Renaissance était déjà en pleine décadence.

La célèbre fabrique de grès de *Dwight of Fulham*, — qui n'a duré qu'un très court espace de temps dans les dernières années du XVII[e] siècle — est admirablement représentée ; un grand buste du prince Rupert modelé par Dwight lui-même, avec une rare puissance, couronne fort bien l'ensemble de cette partie de l'exposition. Je ne dirai rien des brillantes porcelaines de Chelsea — dont les belles qualités techniques ne font pas entièrement pardonner le style maniéré outre mesure — ni des charmants spécimens des fabriques plus modestes de Worcester, de Bow et de Derby que contient la nouvelle collection.

D'un côté de la grande salle qui suit ce vestibule sont rangés, avec un goût vraiment irréprochable, les grandes faïences italiennes et françaises provenant en partie des collections Bernal, Henderson et Fountaine. Elles sont complétées par de très curieuses faïences de Nuremberg, et de beaux grès provenant de Cologne et des Flandres, dont plusieurs exemplaires — faisant partie de la collection de M. Franks — sont fort caractéristiques pour ce développement du style de la Renaissance que l'Allemagne emprunta aux Pays-Bas. Du même côté de la salle se déroule la série de terres émaillées dites hispano-mauresques et siculo-arabes, provenant de la collection Henderson, et une exquise série de faïences de Lindos, de Damas, et de la Perse, ayant pour la plupart la même origine.

Parmi celles-ci il faut remarquer une remarquable lampe en faïence de Damas, portant en caractères arabes la date de 1549, dont M. Drury-Fortnum, qui l'avait récemment fait admirer au Burlington Club, vient de doter le Musée. Toute la paroi opposée de cette grande salle est occupée par la merveilleuse collection de verreries égyptiennes, phéniciennes, grecques, romaines, arabes, vénitiennes, allemandes et autres, dont le legs de M. Slade a enrichi il y a quelques années le British Museum. Cette série n'a pas, que je sache, de rivale, pour

l'étendue et le choix, dans les collections publiques. Il est à regretter que les Trustees n'aient pas jugé à propos de rendre à cette occasion, au public, ce produit unique de la verrerie romaine, le fameux *Vase de Portland*, toujours déposé dans cette petite salle dite « Gold Room », qui a englouti tant de trésors. C'est une idée véritablement enfantine que celle de croire que ces objets ne pourraient être publiquement montrés sans tenter à un degré dangereux la cupidité de ceux qui les contemplent. Et cette méfiance est poussée à un point qui touche au ridicule; car les originaux de presque tous les objets en or — médailles antiques et italiennes, voire même bijoux égyptiens — sont remplacés dans les vitrines par des copies, tandis que les originaux restent enfouis dans les armoires. Partout ailleurs, au Musée de Kensington, au Louvre, au Musée de Cluny, à Berlin, des objets d'une valeur intrinsèque infiniment supérieure ont été de tous temps exposés, sans le moindre danger, aux regards du public.

L'attrait spécial qu'offre en ce moment le British Museum agrandi est sans contredit l'exposition de peintures des écoles chinoises et japonaises si impatiemment attendue par les amateurs. C'est la première fois qu'un musée public accorde une section spéciale et une classification raisonnée à cet art, si digne d'attention, malgré qu'il soit très éloigné de notre esthétique, de nos méthodes d'observation et de représentation. L'essor qu'a pris dernièrement l'étude de l'art japonais en Angleterre est dû d'abord au beau livre de M. Louis Gonse, ouvrage qu'il serait malséant de vouloir louer ici, puis au remarquable catalogue de la collection du British Museum, qui est en réalité une histoire complète de la peinture au Japon. Ce catalogue, rédigé par M. W. Anderson, après la cession de sa collection au Musée, a été suivi de très près par sa grande monographie: *The Pictorial arts of Japan.* Du reste, M. Gonse lui-même a récemment présenté aux lecteurs de la *Gazette* un compte rendu de ces deux ouvrages.

On ne saurait trop louer l'érudition encyclopédique et l'infatigable énergie du conservateur des dessins et estampes, M. Sidney Colvin, qui, s'arrachant pour le moment à ses études favorites, s'est voué tout entier aux arts du Japon. Aidé des avis de M. Anderson, il a fait un choix dans la vaste collection du Musée, et a rangé autour des parois de la grande salle, qu'on appellera sans doute désormais la Galerie japonaise, une série de peintures des écoles chinoises et japonaises divisée en groupes correspondant à ces mêmes écoles, et montrant, autant que le permettent les moyens du Musée, les origines, la continuité et les progrès de l'art au Japon.

Les peintures qui occupent les parois de la salle sont tout naturellement des kakémonos. Au centre de la galerie sont exposées, dans des vitrines appropriées, de grandes suites de sujets ayant sans doute fait partie de makimonos et une série de dessins non montés, ainsi que deux grands paravents, à six feuilles, décorés de paysages de l'école classique: l'un est attribué au grand Sesshiu lui-même, l'autre à Yasounobou, un peintre de l'école des Kano, M. Gonse donne cette œuvre importante à un peintre de grand mérite du commencement du XVIIe siècle, nommé Sansetsou.

La série s'ouvre, de droit, par un intéressant groupe de peintures chinoises de diverses époques. Nous n'avons ici rien du grand art bouddhique de la Chine, qui atteint son apogée au VIIIe siècle avec le célèbre Tao-tse. Les peintures les plus anciennes sont un Aigle d'aspect sévère et quasi-archaïque, attribué à l'empe-



LES CONFITURES

(Musée de [illegible])

reur Oueï-Tsong (A. D. 1101-1126) et trois peintures de *Rakans* ou saints bouddhiques, acquis comme œuvres du célèbre peintre japonais du XIVe siècle Tsho-Densou, mais placées ensuite par les connaisseurs — y compris, si je ne me trompe, M. Fenollosa — parmi les produits de l'art bouddhique de la Chine au XIe ou au XIIe siècle. On ne sera peut-être pas d'accord sur la place chronologique à donner à un Aigle grandiose, sur une branche de chêne, que le catalogue classe parmi les œuvres d'un peintre célèbre du XIIe siècle, Mou-Ki, mais auquel on serait tenté de donner une date plus récente.

Une des curiosités de l'exposition est un grand kakémono, représentant un philosophe assis sur une sorte de trône, au milieu de ses disciples. Le style et l'exécution diffèrent absolument de tout ce que nous trouvons, dans l'exposition, de peintures chinoises ou japonaises. Les têtes sont dessinées et modelées avec un soin extrême qui rappelle les vieux Flamands et Holbein ; la structure du crâne et les plans fuyants du front et des joues y sont indiqués avec une grande justesse, tandis que la perspective d'ensemble n'est guère moins primitive que dans les autres productions de l'Extrême-Orient. M. Anderson crut un instant que ce tableau pouvait émaner de l'école de Corée; mais il ne paraît pas y avoir lieu de douter de l'authenticité de la signature, qui est celle de Sikin-Koutse, un peintre de la dynastie des Ming. En dernier lieu, il faut citer une magnifique représentation du philosophe indien Vimala Kïrrti, véritable portrait, d'une composition harmonieuse, d'une conception pleine de feu et de dignité. Ce kakémono, qui appartient en toute probabilité à un peintre chinois de la dynastie des Ming, est aussi entré dans la collection comme production de l'art japonais.

En somme, la série des peintures chinoises au British Museum ne donne qu'une aperçu incomplet de l'art de la Chine à ses hautes périodes. Mais il est juste d'ajouter que les spécimens authentiques en sont d'une rareté excessive, même en Chine.

La collection du Musée ne nous fait pas connaître non plus les débuts du grand style bouddhique au Japon; ni le célèbre Kanaoka — ce Cimabué ou plutôt ce Giotto de l'empire du Soleil Levant, — ni ses continuateurs. On ne peut se faire une idée de leur art que par les peintures bouddhiques relativement modernes que renferme la collection. Dans celles-ci, apparaissent sans doute, en diminutif et sous une forme devenue traditionnelle, maints sujets mystiques qui datent de cette époque lointaine où le grand art était à son apogée.

Du rénovateur du style bouddhique au Japon, Tsho-Densou (Meïtshio), artiste plein de force et d'invention, le Musée possède un Rakan avec un lion.

Après l'école bouddhique, qui est la manifestation d'art la plus élevée de l'ancien Japon, viennent les productions de la grande école de Yamato-Tosa, qui est sortie, comme origine, de l'école bouddhique et dont les procédés techniques, comme ceux de cette dernière, sont plus ou moins ceux de la miniature. Par contraste avec les grandes écoles calligraphiques de la renaissance chinoise, qui dédaignaient tout sujet, tout procédé qui ne venait pas directement de la Chine, cette école peut être considérée comme étant l'école nationale. Elle s'occupait de préférence des légendes et des coutumes du pays, sans quitter toutefois les régions de l'art noble et aristocratique, et restait éloignée de tout ce qui touche à la vie du peuple. Cette école a peint aussi avec une habileté surprenante les fleurs et les oiseaux. Je signalerai dans cette série, deux beaux Faucons minutieusement peints avec un coloris

délicat, par Reïshio, un artiste du XVIIIe siècle, et surtout une admirable série de frises ayant fait partie d'un makimono, dans lesquelles nous voyons se dérouler les romanesques et terribles aventures du héros Raïko et de ses compagnons durant l'expédition qu'ils entreprirent pour détruire le géant Shiouten-Doji. Si la perspective non seulement linéaire mais aérienne en est complètement absente, si le coloris brillant est aussi fort arbitraire, les péripéties du drame sont, du moins, racontées d'une façon si dramatique, si vivace, si adorablement naïve, qu'on goûte, en parcourant ce conte bleu, une jouissance d'une saveur toute particulière. Surtout l'admirable groupe des démons, serviteurs de l'ogre, nous émerveille — j'allais dire nous charme — par l'étonnante variété des types et des expressions. Ni Italiens, ni Flamands du Moyen Age, ni Martin Schöngauer, ni Jérôme Bosch lui-même n'ont créé des monstres aussi attachants dans leur monstruosité, ni aussi divertissants.

L'école de la renaissance chinoise, fondée par Shiouboun et Josetsou, est représentée par une série de paysages de convention imités évidemment des modèles chinois. Tout en admirant la dextérité calligraphique dont témoignent ces œuvres — qui ne sont pas des meilleurs spécimens du genre, quoique celui qui ouvre la série porte le nom de Shiñbun lui-même, — j'avoue ne point ressentir en les contemplant cet enthousiasme qu'ont produit sur moi certains paysages plus récents de l'école Shijo et de l'école de Gankou, ayant pour point de départ la nature même.

Le vrai joyau de cette section est un magnifique kakémono, sur lequel un peintre inconnu du XVIIe siècle a représenté en couleurs un chat à l'affût sous un buisson d'amaranthes et d'hibiscus mêlés de quelques liserons. L'artiste qui a produit cette œuvre est non moins peintre décoratif que calligraphe ; il y fait preuve d'une maîtrise, d'un goût, d'une mesure qu'on ne saurait trop admirer. Malheureusement cette partie de l'exposition est défigurée par un choix trop nombreux de produits modernes de l'école chinoise, témoignant trop bien de la décadence de ce genre spécial. Il faut, cependant, faire une exception pour les dessins de Tani Bountshio, qui, sans posséder la sûreté de main des anciens, fait preuve, dans son *Philosophe chinois* et surtout dans son *Groupe de carpes*, d'une rare puissance.

A Sesshiu sont attribués le grand paysage peint sur un paravent auquel j'ai déjà fait allusion, puis un autre paysage de dimensions moindres, et un vigoureux *Dragon des tempêtes*.

La grande école de Kano — cette académie qui sous l'impulsion de Masanobou et surtout du grand Monotobou, poussa au plus haut degré la science calligraphique et développa les principes de l'art chinois — est assez bien représentée. De Motonobou lui-même nous avons au moins un admirable et indiscutable spécimen, *Tshounghi-Kouan traversant les vagues sur son épée magique*. Ce kakémono a, du reste, été reproduit dans le grand ouvrage du docteur Anderson. On attribue au même peintre une Grue d'une exécution peu remarquable, et un Épervier avec une caille, peint dans le style relativement timide de l'école rivale de Tosa.

Le prestigieux Kano Tanyu apparaît avec un Dragon brossé avec furie et un Faucon peint dans les meilleures traditions de l'art primitif chinois; mais ces œuvres montrent insuffisamment son étonnante puissance de synthèse.

De leur côté, les fondateurs de l'école populaire sont fort agréablement représentés. Voici d'abord Hishigava Moronobou avec deux kakémonos où il ne déploie

qu'une partie de sa verve; puis Miagava Tsioshioun avec un fragment de makimono, représentant une *Fête populaire*, qui est de tout point une œuvre exquise. Ces groupes de personnages en liesse sont d'un mouvement admirable, d'une naïveté charmante; puis la couleur de l'ensemble est aussi brillante que celle de l'école de Tosa, avec infiniment plus de délicatesse et de vérité.

Un transfuge de l'école des Kano, Hanabousa Itshio, montra, peut-être le premier, ce que peut une main merveilleusement habile, quand elle s'adresse aux scènes de la vie populaire. L'esquisse intitulée *Procession en l'honneur de la récolte du riz*, quoique peinte presque entièrement en un seul ton, est, selon moi, unique dans toute l'exposition. Il y a là de quoi faire rêver M. Whistler et tous ses adeptes. Un fort remarquable spécimen de la peinture du grand Hokousai peut donner une idée de son étonnante vigueur de conception et de son coloris original et hardi : la légende des *Démons essayant vainement de tendre l'arc du héros Tamétomo*. De Korin, dont les œuvres devraient précéder, au lieu de suivre, celles de l'école populaire, nous avons une œuvre exquise : *Le prince de Narikira traversant un gué du fleuve Tamagava*. C'est un morceau d'un dessin plus que sommaire, mais d'une couleur aussi neuve que délicate; l'exécution, très gouachée, est d'un fondu étonnant. Le meilleur élève de Kôrin, Hôhitzou, est représenté par un excellent spécimen.

Le fondateur de l'école naturaliste de Shijo, Marouyama Okio, ne figure dans la collection que par deux kakémonos, *Petits chiens jouant*, et des *Carpes*, d'une authenticité douteuse et insuffisants à justifier la grande renommée de l'artiste. En revanche le fameux animalier Mori Sosen se montre au British Museum avec une délicieuse peinture : *Biche avec son faon*, qui révèle toute l'adresse surprenante de son pinceau.

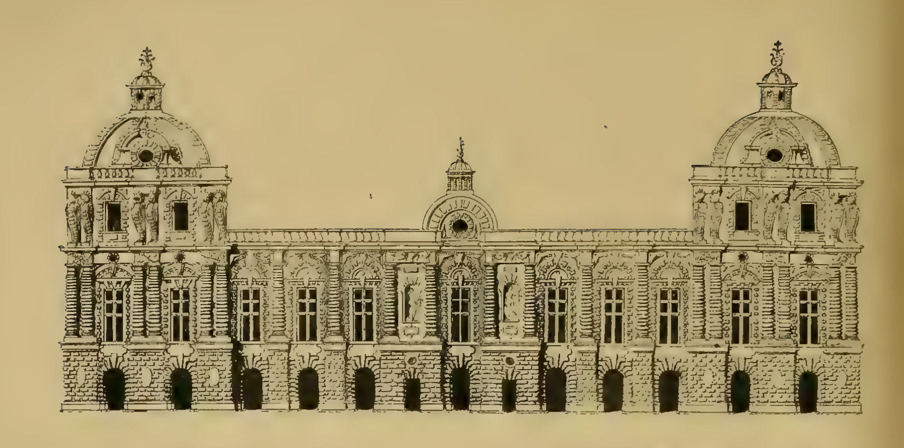
Un des plus remarquables produits de cette école est l'œuvre d'un peintre relativement inconnu. C'est un groupe de deux paons sur un arbre, par Saikiorio Youseï, dans lequel l'artiste a déployé un sentiment de nature et une souplesse de pinceau incomparables. Kikoutshi Yosai, une des plus imposantes et des plus sympathiques figures de l'école moderne, quoiqu'il soit, sous certains rapports, et surtout en ce qui regarde le tour de la pensée, le moins japonais des Japonais, est fort bien représenté par une large esquisse : *Hatésou terrassant le Tigre de Corée*.

Le beau kakémono des *Grues au vol* est un chef-d'œuvre de Mori Ippô, ce maître charmant qui est une des illustrations de l'art japonais au XIXe siècle, surtout au point de vue de l'invention décorative.

La plus récente des écoles de peinture fondées au Japon est celle de Gankou. Je signalerai surtout parmi les peintures qui sortent de cette académie quelques paysages d'une rare subtilité d'impression. Je donnerai enfin une place à part aux *Mille carpes* d'un amateur distingué de ce siècle, Inagaki; cette peinture révèle une science de dessin et de perspective tout à fait exceptionnelle et très éloignée des conventions usitées des écoles japonaises; mais il y manque cette puissance de synthèse dans le dessin et cette largeur d'exécution qui sont l'essence des anciens styles classiques.

La collection se termine par les étonnantes fantaisies du peintre Kiosaï, le dernier adepte, encore vivant, de l'école de Hokousaï. Comment désespérer absolument de l'avenir artistique d'un peuple qui produit, même dans un moment de décadence comme celui qu'il traverse actuellement, des artistes d'une imagination aussi fertile, d'une originalité aussi vigoureuse!

CLAUDE PHILLIPS.



LES
DU CERCEAU

LEUR VIE ET LEUR ŒUVRE D'APRÈS DE NOUVELLES RECHERCHES, PAR LE BARON HENRY DE GEYMÜLLER [1].



Malgré les premiers travaux de Callet et ceux de MM. Charles Read et Berty, malgré l'abondant et consciencieux catalogue de M. Destailleur, malgré les recherches actives et les hypothèses un peu hasardées de Jal, la vie et les œuvres de Jacques Androuet du Cerceau sont restées jusqu'à présent imparfaitement connues.

Du reste, pour la majorité du public, et même pour la plupart de ceux qui, par goût ou par profession, prétendent quelque peu à la connaissance des choses de l'art, le nom de Du Cerceau n'évoque que l'idée d'un seul artiste : c'est l'auteur de quelques compositions originales, meubles, nielles ou grotesques, qui alimentent depuis un certain temps déjà nos industries d'art ; c'est aussi le graveur des « Plus excellents bastiments de France », dont les deux volumes éveillent la curiosité de tous ceux qui les touchent.

Dans un nouveau livre, « Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre », le baron Henry de Geymüller s'est efforcé de réunir tout ce que l'on savait déjà sur Jacques Androuet du Cerceau et ses descendants. En même

1. Paris, I. Rouam, éditeur, 1 vol. in-4°.

temps, par ses recherches personnelles et d'heureuses découvertes, il y présente d'une façon toute nouvelle plusieurs parties encore bien obscures de la vie du grand artiste et détermine son rôle au milieu de notre Renaissance française.

Tout d'abord, M. de Geymüller a établi, d'une façon qui lui semble irréfutable, le séjour en Italie de Jacques Androuet — 1[er] du nom — au début de sa carrière, c'est-à-dire entre 1530 et 1534. Né probablement à Paris vers 1510 ou 1512, il était donc fort jeune lorsqu'il alla chercher en Italie des impressions qui devaient influencer toute sa vie et toute son œuvre. Jusqu'à ce jour aucune preuve certaine n'était venue confirmer le voyage de Du Cerceau en Italie. On en était réduit aux suppositions les plus vagues, malgré l'assertion d'un auteur du XVIII[e] siècle, d'Argenville, qui le met au nombre des architectes français envoyés en Italie par le cardinal d'Armagnac, pour se perfectionner par l'étude des antiquités.

Mais 14 feuilles de croquis conservées à Bibliothèque Royale de Munich et présentant des relevés de parties d'édifices construits à Rome par Bramante, Raphaël et Antonio da San Gallo, allaient mettre M. de Geymüller en mesure d'affirmer les études d'Androuet en Italie. Ces précieux dessins, confiés successivement à M. de Geymüller et confrontés avec ceux du Cabinet des estampes de Paris, lui ont fourni, en raison de l'interprétation personnelle des monuments copiés par l'artiste et en raison de leur exécution particulière, les preuves les plus convaincantes que les 14 feuillets recueillis dans la bibliothèque de Munich ne pouvaient être attribués qu'à Du Cerceau.

Dans ces intéressants dessins, nous voyons le jeune artiste, non seulement grandissant sa pensée dans la contemplation des belles ruines de l'antiquité romaine, mais encore se pénétrant des formes et des rythmes de la nouvelle architecture italienne, déjà presque formulée par Bramante et San Gallo. En Italie puis en France, cette architecture élégamment harmonisée succédait aux combinaisons si naïves et si imprévues des premiers temps de la Renaissance.

Nous sommes déjà loin en effet de la première expédition de Charles VIII en Italie et des campagnes répétées de Louis XII pour conquérir ce royaume de Naples tant de fois disputé. En 1512, après la bataille de Ravenne, c'en était fini de la domination française au delà des Alpes. Mais, pendant ces douze ou treize années de luttes vaines, l'armée française avait successivement occupé Milan, Florence, Rome, Naples, tous ces foyers rayonnants du génie des maîtres du XV[e] siècle. Et les grands seigneurs de l'armée royale s'étaient vite épris de cet art italien, souriant et facile, tout ennobli de grâce antique.

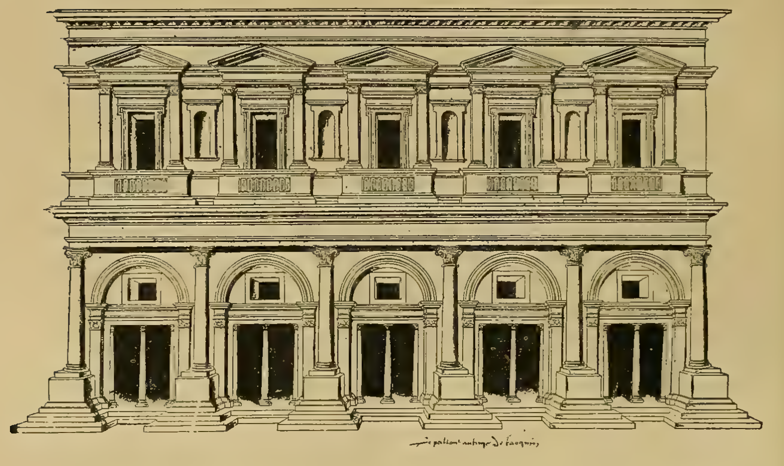
Dès son entrée triomphale à Naples en 1495, Charles VIII écrivait au duc de Bourbon : « J'ai trouvé en ce pays des meilleurs peintres, je vous en enverrai, pour faire d'aussi beaux planchers (c'est-à-dire plafonds) qu'il est possible. Les planchers de Beauce, de Lyon et d'autres lieux de France ne sont en rien approchants ceux-ci de beauté et de richesse... C'est pourquoi je m'en fournirai et les mènerai avec moi, pour en faire à Amboise. »

Dès lors l'art italien allait s'implanter en France et se substituer à l'art du Moyen Age, épuisé il est vrai, par trois siècles de production admirable et à bout de conceptions merveilleuses.

Quelques-uns considèrent avec regret ce moment de l'histoire architecturale de notre pays. Cette substitution des traditions antiques aux théories ogivales leur semble avoir été funeste au génie de nos artistes.

Mais plus ou moins justifiés que soient leurs regrets, il faut reconnaître que l'art ogival était alors fatalement condamné par cette loi nécessaire de renouvellement qui assure la perpétuité même de l'art. Après avoir tout d'abord fleuri, presque spontanément, dans la vieille Isle de France, comme en un terrain favorable se développe rapidement quelque semence d'origine inconnue transportée par les vents lointains, l'art ogival avait poussé de nombreux rameaux en une floraison abondante et superbe.

Il devait abriter pendant 300 ans, sous l'entrecroisement de ses voûtes savantes, des générations dont il exprimait logiquement et fidèlement les besoins, les mœurs



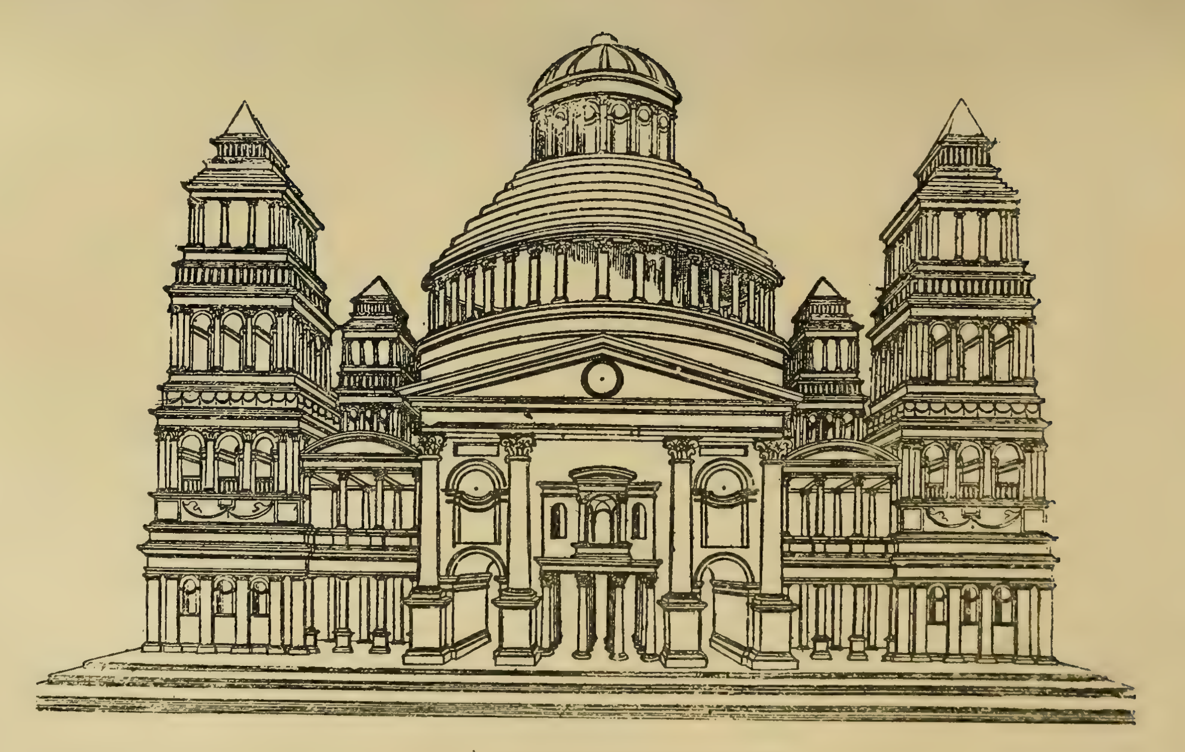
SOUVENIR DU PALAIS D'AQUILA CONSTRUIT A ROME PAR RAPHAËL.

(Dessin de Du Cerceau.)

et les aspirations. Mais avec ces générations fortes et ferventes, devait disparaître l'art du Moyen Age dont elles étaient la raison d'être. La société civile et religieuse s'était transformée, la féodalité n'existait plus et après des siècles d'existence précaire et tourmentée, la nation française, désormais constituée, avait un besoin ardent de vie plus douce au milieu de conceptions artistiques plus riantes.

En outre, après les dernières créations compliquées et excessives du xve siècle à son déclin, une réaction inévitable s'imposait dans le sens des lignes et des formes d'une harmonie plus tranquille. Ainsi donc, par lassitude autant que pour répondre à des besoins nouveaux, l'art se préparait à revêtir d'autres formes, nos artistes étaient disposés à subir de nouvelles influences. Il était naturel que ces influences nous vinssent de l'Italie, vraie terre nourricière de la civilisation moderne.

On le sait, ce ne fut pas aussitôt une renonciation complète du Moyen Age. Au début et par transition, le décor italien se superposa seulement aux



SOUVENIR D'UN MODÈLE POUR SAINT-PIERRE DE ROME.
(Premiers essais de gravure de Du Cerceau.)

compositions du Moyen Age conservées dans leur masse générale comme dans leur construction logique et raisonnée. Ce fut un mariage entre le passé et le présent, une sorte de transfusion du génie antique qui allait renouveler notre sang créateur appauvri et susciter bientôt des chefs-d'œuvre d'un caractère nouveau, sinon égalant les merveilles des siècles précédents.

En effet, cette première période de la Renaissance a laissé sur notre sol des types dignes de réelle admiration. Quand on les contemple, on ne sait vraiment si l'on doit regretter qu'ils se soient substitués aux conceptions confuses et abâtardies de la fin du xve siècle. Ce qu'il convient aussi de remarquer, c'est que si notre art du Moyen Age a été absolument national, trouvant l'aliment de son inspiration sur son propre sol, dès le début de notre Renaissance, l'art français du xvie siècle, en s'appropriant des éléments étrangers, sut aussitôt créer une architecture aussi française, aussi nationale, nous pourrions presque dire, que l'art ogival qui l'avait précédé.

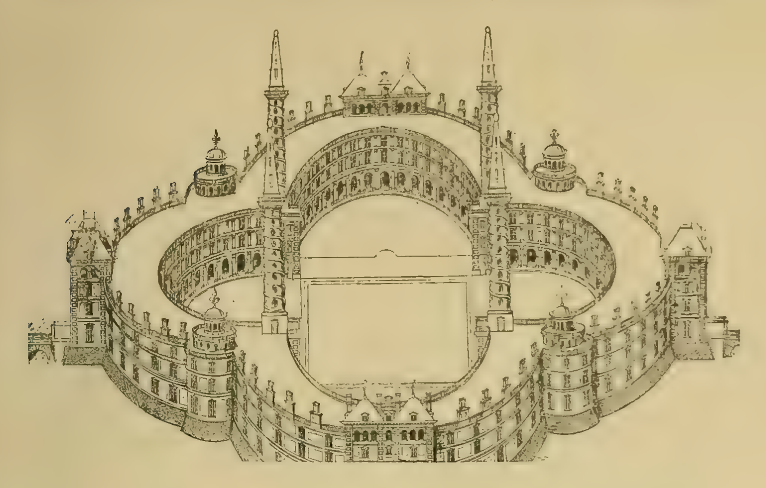
L'architecture de Louis XII et de François Ier ne saurait en vérité être considérée comme une simple interprétation des modèles trouvés en Italie. C'est une architecture absolument géniale, procédant du tempérament primesautier de nos artistes, en harmonie avec les mœurs contemporaines, tout à fait dissemblable des arts voisins à la même époque, et que, par ses qualités propres, nous pouvons à bon droit revendiquer comme française au même titre, nous nous plaisons à le dire en passant, que l'art des temps de Louis XIV et de Louis XV.

Mais après les impressions hâtives des premières courses en Italie, — qui avaient eu pour conséquence ces compromis, si charmants il est vrai, de l'art du Moyen Age décadent avec les élégances un peu nerveuses de l'architecture milanaise ou celles plus assouplies des édifices de la Toscane, — nos artistes, définitivement captivés par les formes nouvelles, allaient directement à Rome chercher le secret des séductions de l'art italien dans l'étude des monuments antiques qui l'avaient inspiré et dans celles des œuvres récentes qui leur en semblaient alors le reflet fidèle.

Du Cerceau ne faillit pas à ses devoirs d'élève ardent et convaincu. Ce qu'il y a de particulièrement précieux dans les quelques croquis conservés de ses nombreuses études à Rome, c'est que ces croquis nous font connaître des parties d'édifices aujourd'hui disparus ou de projets importants depuis lors abandonnés, tels que ceux de Bramante pour Saint-Pierre. Bien que Du Cerceau soit là en présence de monuments d'une architecture très ordonnée, il faut remarquer, à l'appui de ce que nous disions plus haut, combien le jeune Français se sent à l'aise devant son modèle, combien son interprétation est libre et osée. Il semble se pénétrer davantage de l'esprit des choses qu'il a sous les yeux, plutôt que chercher à les copier servilement. Il vit encore à une époque heureuse où les moyens de contrôle et les besoins d'une précision pour ainsi dire mathématique, n'entravent pas le sentiment de l'artiste. Aussi Du Cerceau ne craint-il pas souvent, de transformer en compositions personnelles et fantaisistes certains projets et édifices qu'il a eu l'occasion d'étudier; ou bien encore affuble-t-il de dénominations antiques telles œuvres de Bramante ou de Raphaël, qui lui apparaissaient sans doute comme une reproduction exacte de l'architecture de l'ancienne Rome.

Certes, nous sommes loin ici des restitutions savantes qui nous sont envoyées aujourd'hui de Rome ou d'Athènes. Mais ces restitutions ne sont-elles pas encore plus souvent créations d'une imagination moderne qu'œuvres de caractère antique?

C'est au séjour, désormais bien certain, de Du Cerceau en Italie, c'est à ses études multipliées à Rome, c'est aux convictions qu'il y puise, que M. de Geymuller attribue l'effort continu de Du Cerceau pour faire pénétrer plus tard dans toutes les branches de l'architecture et de l'industrie la connaissance des formes italiennes encore ignorées dans plusieurs parties de la France. Il pensait ainsi rendre un réel service à son pays. Il lui révélait, à sa manière, les grâces de l'art antique transformées par le goût italien. L'on ne peut douter que la suite si abondante et si variée de ses compositions, n'ait eu, en réalité, une influence considérable sur l'art de son temps, comme encore aujourd'hui ses cheminées, ses



FRAGMENT D'UN CHATEAU IDÉAL.

(Dessin de Du Cerceau.)

retables, ses meubles, ses grotesques, ses frises, ses vases, ses trophées, ses cartouches, ses nielles, ses bijoux, sont pour beaucoup de nos industriels une source toujours précieuse d'inspirations.

Les dessins de la Bibliothèque Royale de Munich montrent déjà quelle était l'habileté de main de Du Cerceau : le trait est ferme et élégant, les hachures légères et hardies. Androuet se prépare ainsi à son rôle brillant de graveur d'architecture, il va bientôt donner à la gravure à l'eau-forte en France un développement et une importance jusqu'à lui inconnus.

L'eau-forte, par son procédé rapide, se prêtait d'ailleurs aisément à la traduction de ses fantaisies de décoration comme à la reproduction toujours libre des modèles qu'il se proposait. En effet, Jacques Androuet s'approprie vite l'œuvre qu'il copie, il en fait par une interprétation inconsciente sa propre création et c'est en cela même que réside pour nous un des plus grands charmes de son œuvre.

Certes, on pourrait lui reprocher cette trop grande indépendance, comme aussi relever dans ses propres compositions un excès d'invention qui froisse

quelquefois la raison et le goût. M. de Geymüller, avec une grande bonne volonté, a cherché à excuser certaines bizarreries de formes, certaines absences de proportions qui se présentent, soit dans des pièces isolées, soit dans quelques séries dessinées ou gravées. Le lecteur de l'étude si profondément fouillée de M. de Geymüller appréciera les explications de l'auteur.

Pour nous, l'artiste français de la Renaissance est l'homme de son milieu. C'est un émancipé des formules du Moyen Age désormais par lui condamné et qui dans ces premiers moments d'indépendance abuse parfois des libertés conquises.

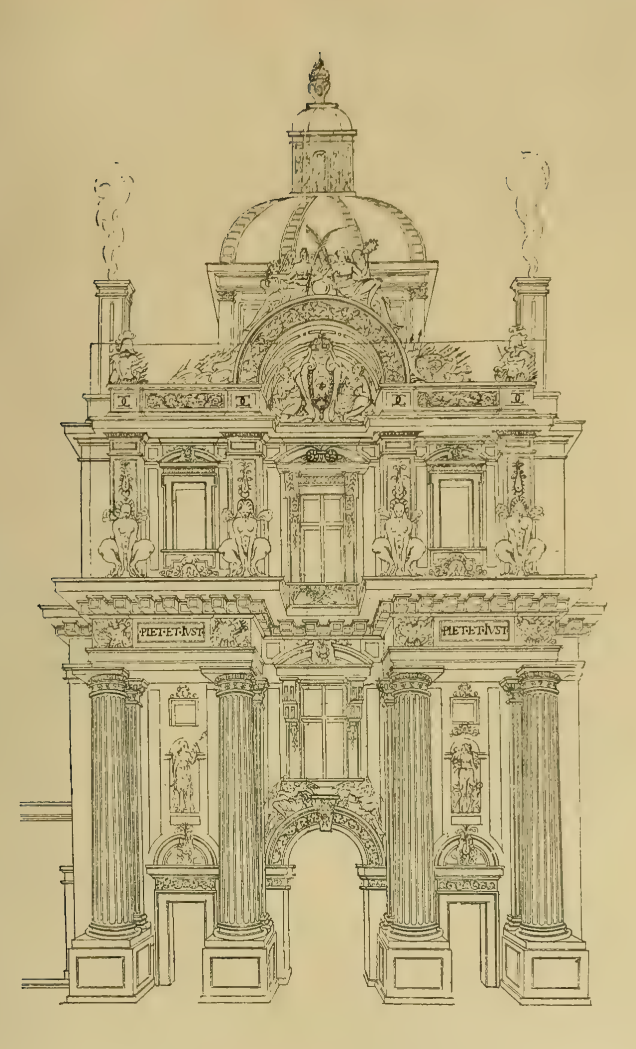
Mais aussi ces écarts d'une imagination vagabonde ne sont-ils pas signes de jennesse et de vigueur, et l'accalmie ne viendra-t-elle pas trop tôt?

Si Du Cerceau est bien connu de tous comme graveur d'architecture et d'ornements, il l'est moins comme architecte. M. de Geymüller s'est efforcé dans son livre de remettre bien en valeur l'architecte et de lui rendre ce qui lui est dû. Car après avoir attribué autrefois à Jacques Androuet les œuvres architectoniques de ses deux fils et d'un petit-fils, on est trop disposé maitenant à le dépouiller de toutes et à lui contester même le titre d'architecte, celui d'architecte du Roy ne devant être considéré que comme honorifique.

Par un examen scrupuleux de cette question, M. de Geymüller s'est efforcé de rétablir la vérité. Confiant dans ses recherches, il croit sans peine qu'on peut attribuer à Du Cerceau le chœur de l'église de Montargis et que notre architecte a certainement exécuté pour la duchesse de Ferrare, Madame Renée de France, des travaux assez importants au château de la même ville. Il faudrait encore le considérer comme l'architecte primitif des grandes maisons royale et particulière de Charleval et de Verneuil-sur-Oise, dont il a reproduit les plans et vues dans les « Plus Excellents Bastiments de France ». De plus Jacques Androuet aurait fait quelques études pour certaines parties du Louvre et ne serait pas resté étranger à celles qui décidèrent de la construction du Pont-Neuf, dont son fils, Baptiste, devait être l'architecte effectif.

Mais une des conceptions capitales de Du Cerceau nous semble être sa façade pour l'église de Saint-Eustache, conception restée malheureusement à l'état de projet. Quel beau frontispice pour cette belle église que dépare aujourd'hui la lourde façade de Mansart de Jouy laissée inachevée par Moreau qui la continua.

Autant Du Cerceau est libre, étrange même, sans raison ni mesure, dans certaines compositions qu'il ne devait graver et livrer au public que comme les improvisations renouvelées d'un tempérament fécond qui a besoin de tout exprimer, autant dans ce projet de façade pour Saint-Eustache l'artiste se montre simple et réservé. Il ne s'agit plus là d'une œuvre de fantaisie, mais d'une conception qui peut avoir la sanction de l'exécution et aussitôt Jacques Androuet, par l'ampleur et l'harmonie des proportions, par la simplicité et l'élégance des lignes, se montre grand architecte. On remarquera particulièrement dans ce beau projet, avec quel art l'architecte coupe habilement la superposition de ses ordres et interrompt la monotonie des lignes horizontales par la grande arcature formant loge qui s'élève au-dessus du porche. Malgré les ressouvenirs de la Chartreuse de Pavie et de S. Maria presso San Celso à Milan, que M. de Geymüller croit trouver dans cette belle composition qu'il date de 1545, c'est encore là une œuvre bien personnelle,



PROJET DE DU CERCEAU POUR UN PAVILLON DE CHARLEVAL.

qui résume tout l'esprit de la Renaissance française antérieure à Henri II, et que M. de Geymüller appelle avec raison des pensées françaises exprimées en dialecte milanais.

Nous ne pouvons que signaler ici, à l'appui des opinions émises par M. de Geymüller, l'abondante bibliographie qui accompagne son volume et qui résume celle de M. Destailleur, avec adjonctions importantes dues à l'obligeance de M. Foulc et aux recherches personnelles de l'auteur. Nous trouvons aussi dans ce volume, pour la première fois, l'énumération, la description et parfois l'inventaire complet, des recueils de dessins originaux de Du Cerceau, au nombre de treize.

Dans la partie consacrée aux descendants de Du Cerceau [1], M. de Geymüller s'est borné à résumer avec clarté, en les contrôlant, les différentes notices publiées depuis une trentaine d'années par MM. Callet, Berty, Destailleur, Read, Jal, par « La France protestante », par MM. Flammermont, Guiffrey et autres.

Deux tables généalogiques permettent de s'orienter, autant toutefois que les connaissances actuelles le permettent, au milieu de tous ces personnages, dont plusieurs, il y a peu de temps encore, étaient fondus en une même individualité, celle du père, Jacques Ier.

Nous y trouvons cette filiation étonnante d'architectes, tous de réelle sinon d'égale valeur, qui commence avec les deux fils du grand Jacques Androuet du Cerceau : Baptiste et Jacques II, et se continue avec ses trois petits-fils : Jean I, Jean II et Jacques III pour se perdre en plusieurs autres Du Cerceau, graveurs, architectes ou dessinateurs, dont le degré de parenté n'est pas encore fixé [2].

Il est certain que tous ces Du Cerceau qui, sous Henri II, Henri III, Henri IV et Louis XIII, occupèrent de hautes situations et furent chargés de travaux importants pendant près de deux cents ans, doivent compter pour beaucoup dans l'histoire de l'architecture française au XVIe et au XVIIe siècles.

Sur une seule question, celle de l'architecte primitif du Pont-Neuf, M. de Geymüller intervient personnellement en soumettant à une étude attentive les documents retrouvés par MM. Ludovic Lalanne et R. de Lasteyrie. Ses conclusions diffèrent, dans une certaine mesure, de celles de ce dernier savant. En effet, d'après M. de Geymüller, ces documents prouveraient jusqu'à la dernière évidence que Brice, l'Estoile et parfois Sauval étaient dans le vrai en nommant Jean-Baptiste du Cerceau comme l'architecte véritable du Pont-Neuf.

Par le résumé qui précède, nous croyons avoir fait comprendre le vif intérêt qui s'attache au nouveau livre de M. de Geymüller; il nous semble le plus complet de tous ceux écrits jusqu'à ce jour sur les Du Cerceau.

Mais nous ne prétendons pas avoir pu étudier suffisamment et comparativement toutes les questions d'origine, d'attribution et autres abordées par M. de Geymüller, pour lui accorder avec certitude gain de cause sur tous les points.

Nous laissons aux chercheurs savants et persévérants, que ces questions

1. On est peu d'accord sur le lieu et la date de la mort de Jacques Androuet du Cerceau. Quelques-uns supposent qu'appartenant à la religion réformée, il se serait retiré à Genève et y serait mort vers 1585 ?

2. Nous devons rappeler que l'illustre Salomon de Brosse était neveu d'Androuet du Cerceau par sa mère, Julienne Androuet du Cerceau.



UNE DES DEUX LUCARNES JOINTES A LA SUITE « DES MEUBLES ».

sollicitent, le soin de les contrôler et de les approfondir à nouveau. Le champ des recherches est toujours vaste et loin d'être épuisé, bien des faits restent encore ou douteux ou obscurs. Toutefois, par son consciencieux et important travail, M. de Geymüller aura l'honneur d'avoir, dans une très large mesure, contribué à mettre plus complètement en lumière, aussi bien le graveur, depuis longtemps célèbre, que l'architecte moins connu et que nous pouvons placer à bon droit désormais comme un maître de la Renaissance française aux côtés de Pierre Lescot, de Philibert de l'Orme et de Jean Bullant.

PAUL SÉDILLE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



FRANÇOIS RUDE

(PREMIER ARTICLE.)

I.



La riche terre de Bourgogne, où François Rude naquit, fut toujours la patrie d'hommes robustes, à l'esprit ferme, joyeux et clair. On n'y parle pas volontiers pour ne rien dire; on y exprime ses idées, on y fait sonner ses gaietés même en un langage précis et fort. Bossuet, Bussy-Rabutin, Piron, le président de Brosse, les deux Crébillon, représentent exactement, dans les lettres, cette humeur bourguignonne si fine à se gouverner jusqu'en ses écarts. Le Bourguignon n'aime pas les subtilités extrêmes, les spéculations d'académie, les détours inquiétants, les formes ambiguës ; il se prête, un temps, aux préliminaires, puis, brusquant les choses, il va droit au but en déduisant ce qu'il pense et traduisant ce qu'il voit. Si haut qu'il s'élève, c'est par observation créatrice

plutôt que par simple imagination. Pour qualités maîtresses, il a les dons les plus français : le bon sens, l'indépendance du jugement, le besoin de s'informer, le souci de conclure. Que d'autres s'abandonnent aux rêveries mystiques, les spectacles de la vie suffisent largement à ses curiosités et à son plaisir. L'art qu'il conçoit ne déforme aucunement la réalité, mais lui donne du prix par la belle mise en œuvre, comme un habile statuaire fait valoir le bloc de marbre dont il dégage une statue. Le Bourguignon ne laisse rien au hasard : il regarde, raisonne et combine. Ses archives le font connaître vaillant, mais prudent, déluré, mais sûr de soi et préparé à toute occurrence. Tels sont les signes généraux de la race. Je n'en sais nulle part de plus nettement accusés.

A parcourir les cantons de Bourgogne, on se prend vite de sympathie pour ces populations laborieuses, honnêtes, sérieuses avec enjoûment ou gaies sans turbulence. Tout s'accomplit dans ces campagnes, librement et puissamment, en naturelle force, en saine discipline, mais les séculaires influences n'éclatent point aux yeux. Au contraire, dès qu'on entre à Dijon, le seul aspect de la ville résume, au premier coup d'œil, l'histoire de la Province. Comme toutes ces villes qui furent des capitales et qui devinrent des sièges de Parlements, Dijon garde des traces héroïques de ses vieux souverains et des traces majestueuses de ses hommes de loi. Le donjon du palais ducal monte droit et hardi dans l'air, plus haut que les clochers, que les tours et que les dômes, attestant de toute sa hauteur l'existence violente et splendide qui fut menée ici. Là-bas se carrent les hôtels vastes et commodes des magistrats des derniers siècles, bourgeois raffinés, instruits, épris des élégances, assotés de prétentions nobiliaires et, cependant, gardiens courageux des libertés de la bourgeoisie. Sur les édifices récemment construits le passé jette ainsi son ombre double. Une grande ville est faite de débris transformés, plus ou moins reconnaissables, de même que les mœurs d'une époque se façonnent, à notre insu, de traditions multipliées, renouvelées et confondues.

Au temps des ducs de la maison de Valois, on vit, à Dijon, l'un des plus glorieux mouvements d'art qui fut jamais, — un de ces mouvements qui comptent dans l'histoire, qui consacrent une province, qui fécondent au loin l'esprit des artistes. Ce branle merveilleux ne s'était pas excité de lui-même sur le sol bourguignon. Les ducs l'avaient provoqué en mandant à leur cour des peintres et des sculpteurs de leur comté de Flandre — notamment ce Claux Slutter duquel nous savons si peu de chose et dont les statues sublimes nous pénètrent

d'admiration. Ce maître de sang hollandais, implanté en Bourgogne, y trouva, par bonheur, l'atmosphère qui lui convenait et tout un environnement d'œuvres d'ancêtres, les Bourguignons étant sculpteurs par essence et l'ayant montré toujours. On s'imagine son étonnement, au lendemain de son arrivée, alors que s'offrit à sa vue pour la première fois la magique façade de Notre-Dame la Dijonnaise, si robuste et si légère, si sévère et si gracieuse, avec son double rang de fins arceaux gothiques superposés en galeries et la grouillante saillie de ses sculptures. Il est à croire que, par la suite, en ses excursions dans les terres ducales, Slutter aura poussé jusqu'à l'abbaye de Vézelay, où de fiers tailleurs d'images et d'ornements ont laissé leur trace rayonnante. En maint endroit, dans tous les cas, d'exemplaires morceaux, traités d'un ciseau large et sûr, affranchis des roideurs et des maigreurs du Nord, l'ont, certainement, arrêté. Sous l'impression de l'art français, il s'est assoupli de technique et comme épanoui d'inspiration, sans rien perdre de sa gravité originale. Mais ce qu'il a dû à nos primitifs Bourguignons, il l'a bien rendu à ses successeurs, car une lignée des plus nobles statuaires est, vraiment, sortie de lui.

Qui ne connaît, au moins par des estampes, l'incomparable monument appelé « le puits de Moïse », où l'artiste a fait vivre de leur pleine humanité, dans la pierre dure, les six prophètes de douleur qui saluèrent, du fond des siècles, le Christ mourant pour le salut des hommes? Ils sont là, vêtus de costumes flamands et bourguignons, juifs de type, mais si divers entre eux, si grands de caractère, si naturels d'attitude, si totalement dévoués à leur pensée, que leur émotion nous gagne et que nous sentons en eux nos pareils et nos docteurs. La légende nous montre le bon Claux, tourmenté de son œuvre, prenant sans cesse le chemin de Baigneux, colonie de juifs échouée en Bourgogne, pour y étudier de plus près et plus au vif les physionomies et les allures judaïques. Comment douter du fait en présence de ces transcendantes figures passionnément créées par l'observation aiguë et le rêve, jalousement exécutées par la patience et le génie? Mais tout ce qui sort des mains de Claux témoigne ainsi d'une recherche infinie de la vérité des expressions dans la réalité des formes. Qu'il modèle religieusement une statue funéraire, qu'il peuple de personnages en deuil le soubassement d'un tombeau, qu'il évoque les Saints et les Anges, quelle que soit, en un mot, sa conception, l'idéal du portrait le domine et il reste fidèle à lui-même : infatigable à concentrer par son art ample et minutieux, la mobile nature. De telles

visées s'imposent, toujours et partout, à l'esprit français; de tels ouvrages frappent également les délicats et les simples. Aussi les jeunes statuaires de France accourent-ils à Dijon et y séjournent-ils, se trouvant à l'aise dans cette école de sincérité. Slutter est déjà mort depuis longtemps que le prestige dijonnais dure encore. C'est à Dijon que s'est formé le maître inconnu du mausolée de Philippe Pot, aux huit pleurants de grandeur et de couleur naturelles, portant avec tant de dignité sur leurs épaules le corps tout armé du chancelier. C'est de Dijon que sont partis André Colomban et plusieurs des imagiers de Brou. Nous savons aussi que le grand sculpteur breton Michel Colombe, a travaillé dans la ville des ducs avant d'aller à Tours, s'italianiser à demi, au contact des Juste. Mais il est écrit que tout sera remis en question chez nous, et de tout point, sous l'influence des Italiens.

Durant le seizième siècle, dans le croissant oubli qui se fait de nos traditions, l'œuvre et l'enseignement des maîtres de vérité ne sauraient qu'être dédaignés, même en Bourgogne. L'ancienne sculpture de Dijon semble avoir eu, pour toute mission d'orner la tombe des anciens ducs et, sa tâche faite, elle a disparu. C'est fini, maintenant, de l'école de Slutter; nul artiste ne viendra plus en Bourgogne chercher des exemples et des leçons. Un homme du pays, Hugues Sambin, architecte et statuaire, s'en est allé s'instruire en Italie; il a reçu, dit-on, les conseils de Michel-Ange, et le voici de retour. Sambin fait triompher, parmi les Dijonnais, les tendances nouvelles. A l'intime recherche de la vérité humaine et de l'expression, un idéal d'ornemaniste est substitué. Nos devons avouer que, dès longtemps, les Bourguignons se sont presque désintéressés de l'esthétique, ayant tourné leurs facultés vers les lettres ou les affaires. Avec l'éducation, les notions changent, les goûts se modifient, la théorie esthétique se transforme et déplace le sentiment de la beauté, si bien que les plus authentiques chefs-d'œuvre du passé ne sont plus compris. A Paris, peu à peu, la maniérisme académique a tout débordé. En province, on se traîne dans les ornières ! Que faudra-t-il pour secouer cette torpeur, à Dijon, et ramener vers des pensées d'art l'esprit de quelques-uns ? — Simplement qu'un homme de zèle et d'expérience y groupe autour de lui les jeunes gens de bonne volonté.

Mais c'est là, justement, le cas de François Devosge. Il sied de retracer en peu de mots la carrière de ce bienfaiteur des artistes bourguignons, qui fut, tour à tour le maître de Pierre Prud'hon et le maître de François Rude. Devosge, originaire de Gray et d'une

famille de sculpteurs, avait modelé, d'abord, à Lyon, dans l'atelier de Perrache, puis, à Paris, chez le dernier des Coustou. Tout à coup, la nuit noire s'était appesantie sur ses paupières. En voulant l'opérer de la cataracte osseuse, un chirurgien malheureux lui fit perdre un œil ; mais, à force des soins, l'illustre Daviel lui sauva l'autre. Comme, sur ces entrefaites, l'appétit de peindre lui était venu, il entra chez l'un des gendres de Boucher, ce Deshayes qui mourut tout jeune. Il paraît que les affectations et les mensonges du style à la mode le choquèrent toujours. Un matin, Boucher le surprit, au Louvre, en contemplation devant le tableau de Nicolas Poussin, l'*Enlèvement des Sabines*, où la simplicité relative de certains mouvements frappait son bon sens provincial : « Vous trouvez donc cela bien beau, lui dit le peintre de Mme de Pompadour. Eh bien ! tâchez d'en profiter mieux que moi. »

Nous n'avons pas, aujourd'hui, grande admiration pour les peintures surannées et les dessins allégoriques de François Devosge ; seulement le désir de naturel qui s'y dénotait valut des encouragements précieux à l'auteur, à commencer par la sympathie de Voltaire. On lui proposa d'aller en Russie enseigner le dessin au grand-duc héritier Paul Petrovitch ; il aima mieux se rendre à Dijon, où le président Fyot de la Marche le conviait à composer, sous ses yeux, diverses allégories pour l'illustration d'un livre qui ne vit pas le jour. A Dijon, il gagne l'amitié de Legouz de Gerland, ancien bailli de Bourgogne, et il s'ouvre à lui d'un projet qui le hante : organiser une école de dessin à l'usage des pauvres, dans laquelle il formerait des peintres, des sculpteurs et même de bons sujets pour les industries. On est en 1755. L'école de Bachelier [1] se fonde, à Paris, au moyen de souscriptions et sous le patronage royal. Devosge se contente de vendre son patrimoine, à Gray, loue une chambre assez vaste, à Dijon, rue Chanoine, et y réunit, pour débuter, vingt-cinq élèves. Plus tard, l'œuvre se développe par le concours des États provinciaux et l'efficace protection du prince de Condé et il peut recevoir jusqu'à deux cents élèves, tous gratuitement instruits.

Je ferai remarquer que, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'idée des écoles gratuites de dessin est dans l'air. C'est ainsi qu'en 1768 Truit institue l'école de Dunkerque et Descamps, de Rouen, celle de La Rochelle. En même temps, un significatif mouvement d'études pédagogiques se déclare. Un anonyme, en 1767, envoie une

1. Aujourd'hui, l'École Nationale des Arts Décoratifs, rue de l'École-de-Médecine.

médaille d'or à l'Académie française pour être décernée à *celui qui prouvera le mieux l'utilité des écoles gratuites de dessin.* Picardet l'aîné, à Dijon, publie ses *Considérations sur les écoles où l'on enseigne l'art du dessin.* Derosoy donne son *Essai philosophique sur l'établissement d'écoles gratuites de dessin.* Mais dans ce chaos de philosophisme plus ou moins agissant, Devosge a, des premiers, le mérite et l'honneur de faire pratiquement avancer la question. Son unique but n'est point de former des artistes; il a aussi, dans son programme, d'améliorer, par une sage direction, le goût des ouvriers. L'enseignement qu'il propage se base sur les principes rationnels. Non content de protester en paroles contre le dédain qu'on fait de la nature et les erreurs où l'on s'entretient touchant les arts de l'antiquité, il fait dessiner d'après de véritables moulages de l'antique et, chose plus originale encore, d'après le modèle vivant. Rappelons, à ce propos, qu'en 1781, l'Académie royale de peinture est d'avis de refuser, comme « bienfait inutile », une somme de dix mille francs destinée à la création d'un prix « pour une demi-figure peinte d'après nature ». Il ne faut pas moins que les observations répétées de Vien pour lui arracher son acceptation. Veut-on retrouver, d'autre part, les exactes impressions de nos artistes en Italie? Qu'on relise le passage, fréquemment cité, mais si digne de réflexion, d'Honoré Fragonard : « L'énergie de Michel-Ange m'effrayait, j'éprouvais un sentiment que je ne pouvais rendre; en voyant les beautés de Raphaël, j'étais ému jusqu'aux larmes et le crayon me tombait des mains; enfin, je restai quelques mois dans un état d'indolence que je n'étais plus le maître de surmonter, lorsque je m'attachai à l'étude des peintres qui me donnaient l'espérance de rivaliser avec eux : c'est pourquoi Baroche, Piètre de Cortone, Solimène et Tiepolo fixèrent mon attention... » On voit par là que la masse des artistes français, au temps de Louis XV, était aussi loin du grand style italien que de l'antique et de la nature. Et combien peu, dans leurs rangs, se rapprochèrent davantage de l'idéal d'expression morale qui nous est particulier!

Je ne donne assurément pas François Devosge pour un révolutionnaire; je le donne pour un indépendant à qui l'afféterie courante et les formules rebattues sont en horreur, mais qui est imbu, sur bien des points, des préjugés de ses contemporains. Par exemple, il n'aura point de repos qu'il n'ait pu envoyer des élèves pensionnaires à Rome, aux frais de la Province. Observons ici que l'instruction littéraire classique, de plus en plus étroite au XVIIIe siècle, fait régner autour des artistes une atmosphère grecque et romaine et suscite

en eux l'amour de l'antique bien plutôt que le respect du réel. On lit Plutarque et *Télémaque*, Virgile, Homère et le *Voyage du jeune Anacharsis;* on n'admet guère que la réalité coutumière puisse être noble en soi. Devosge subit la loi de son temps : il fait tout dériver des chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome, il y rapporte même l'étude du modèle vivant. L'ancienne manière française si directe, si franche, si simple d'exprimer la vie, il en tient peu de compte [1]. Et lorsque, vers 1790, il veut envoyer à Paris son fils Anatole, le maître auquel il l'adresse est justement le peintre des antiques, Louis David.

C'est à ce point d'esthétique qu'on en est à Dijon et en France, au moment où Rude vient au monde. Mais, avant de raconter son histoire, il est nécessaire de déterminer la situation morale et sociale de la Bourgogne à cette époque. Nous pourrons alors nous expliquer la formation de son caractère comme les origines de son talent.

II.

Le vent d'émancipation qui souffle par tout le royaume, au dernier quart du XVIIIe siècle, ne se fait pas sentir en Bourgogne autrement qu'ailleurs. On est pauvre; l'agriculture souffre; les mauvaises années se succèdent et les contributions, de plus en plus lourdes, disposent aux mutineries. A la longue, tout devient motif de surexcitation. La question fiscale, tout spécialement, est une source de perpétuels conflits entre l'autorité judiciaire, l'administration municipale et le pouvoir royal. Au mois de décembre 1786, l'avocat Morelet a écrit, dans un Mémoire pour la ville de Dijon, relatif aux droits d'octroi de Nuits et de Beaune : « L'octroi n'est pas un impôt. » L'intendant de la province, marquis de Chaillou, outré d'une doctrine qui permettrait de refuser la redevance, exige que le jurisconsulte soit réprimandé et puni et qu'il y ait une assemblée de notables sous trois jours. Grand tapage et grande émotion parmi les bourgeois qui, tous, prennent parti pour Morelet, Sur la même question, voici que le Parlement se met en brouille

1. Les Dijonnais ont fort bien compris le caractère de l'enseignement de Devosge, et ils en sont fiers. Lors de l'inauguration de son buste, par Attiret, en décembre 1800, on dit en propres termes : « *Bien avant que David et ses élèves couronnassent dans Vien le restaurateur du bon goût, l'idée de donner à M. Devosge une semblable fête existait déjà.* » Journal de la Côte-d'Or, 15 frimaire an IX (6 décembre 1800).

avec l'État. Les arrêts des magistrats sont cassés impitoyablement par des arrêtés du Conseil : il en résulte, jusque dans le peuple, une agitation menaçante. Au cours de cette affaire, après avoir délibéré si l'on ne décréterait pas l'intendant du roi de prise de corps, le Parlement s'arrête à le décréter d'ajournement. Incontinent, douze des plus anciens conseillers sont appelés à Paris, avec ordre d'y porter les registres de leur compagnie. Sa Majesté leur adresse les plus vives remontrances et fait enregistrer, *de son exprès commandement*, les lettres patentes cassant, *rompant et annulant* tous leurs arrêts, au sujet de l'octroi de Nuits et de Beaune, dont les taxes continueront à être perçues autant qu'Elle le jugera bon. De retour à Dijon, les magistrats feignent d'avoir été bien accueillis à la cour, mais la vérité transperce et le mécontentement général s'accentue.

La fermentation des esprits ne tarde point, d'ailleurs, à se traduire en troubles dans la rue. Ainsi, quand le marquis de Chaillou va faire enregistrer, au Parlement, la suppression du bureau des finances, il est l'objet de huées terribles et peu s'en faut qu'on n'assomme son secrétaire, malgré la protection de deux archers. La maréchaussée, requise à l'instant sous les ordres de son lieutenant, Lhuillier, et de Jossinet, son sous-lieutenant, met le sabre au clair pour effrayer les mutins. Deux ou trois personnes sont blessées; la ville s'emplit de consternation et de sourde rage.

Le lendemain, il se trouve que des créanciers font saisir les meubles du sous-lieutenant Jossinet, dans son domicile de la place Saint-Michel. Lhuillier accourt. On crie : « Au loup! au loup! » Lui, furieux, tire deux pistolets de ses poches. Là-dessus, les injures de redoubler et les pierres de pleuvoir. Le maire s'interpose et le lieutenant général, marquis de Gouvernet, sous couleur de punir l'officier, en réalité pour le soustraire aux ameutés, ordonne qu'il soit conduit au château. Chemin faisant, on le roue de coups, on lui crache au visage, on lui arrache son épée : c'est miracle qu'il ait la vie sauve.

Dès que le populaire a commencé à se révolter, tout lui semble exaction. Que le régiment des chasseurs de Franche-Comté vienne prendre ses quartiers à Dijon et qu'on le loge chez les habitants, tout le monde éclate en doléances. On parle de caserner les soldats dans les couvents; mais les seuls bénédictins se prêtent à la combinaison. En fin de compte, les chasseurs s'installent à Longvie, sous la tente, et ceux qui se plaignaient si fort font vanité de les avoir éloignés de la ville et curiosité d'aller visiter leur camp.

Cependant, le Parlement a été exilé. Quatre avocats dijonnais se rendent auprès de M. le premier président Legouz de Saint-Seine, en sa terre de Saint-Seine, et lui témoignent du respect de leur



MARIUS MÉDITANT SUR LES RUINES DE CARTHAGE, PAR RUDE.

(École des Beaux-Arts de Dijon.)

corporation. Tel est l'effet de leur démarche qu'ils sont mandés immédiatement par le garde des sceaux. Mais ils se moquent bien de tout blâme : leur Ordre les approuve et le fait paraître nettement en les défrayant de leur voyage. En vain se publie un arrêté du Conseil, interdisant les protestations des cours et compagnies « à peine de

forfaiture ou de perte d'emploi ». Les affiches de ce document sont lacérées. Un nommé Jouy, premier huissier concierge du Trésor, est surpris, vers onze du soir, en flagrant délit de lacération et l'on découvre sur lui des papiers contre le gouvernement. L'ère des libelles est déjà ouverte. L'esprit de la révolution est déjà presque mûr.

Voyez, au surplus, l'impression causée par les grandes nouvelles qui se précipitent. Le 10 septembre 1788, on apprend que M. de Brienne est destitué et Necker nommé ministre d'État, à sa place, et directeur général des finances. On illumine de toutes parts et l'on allume des fusées. Peu après, MM. du Parlement sont rappelés d'exil; on les reçoit avec des acclamations, des mascarades, des danses, des feux d'artifice. Les habitants du quartier de la Petite Poissonnerie se distinguent, en cette circonstance, par leurs libérales démonstrations. Vingt notables chefs de famille, assemblés en comité, font célébrer un *Te Deum* aux Cordeliers et organisent une grande fête en l'honneur des magistrats. Par leurs soins, un long cul-de-sac se trouve transformé en salle de bal, revêtu de tapisseries, enguirlandé de fleurs, égayé de transparents, éclairés de lustres et de petites lanternes, qui se reflètent mirifiquement dans la glace du fond. Une table de soixante couverts est dressée tout proche ; les passants sont invités à boire à la santé du roi et de messieurs les conseillers. En reconnaissance, les magistrats dotent un rosière, que l'on marie le 29 novembre suivant, avec accompagnement de spectacle, de bal, de souper et d'attendrissants discours. Cette manifestation essentiellement bourgeoise et populaire a fait assez de bruit pour être l'objet d'une relation spéciale.

Quelques mois s'écoulent; les esprits vont s'échauffant toujours et l'heure sonne de la convocation des États généraux. Voilà que le mercredi 1er juillet 1789, on sait que les trois ordres se sont confondus : quelle victoire pour le Tiers-État! Dijon se pavoise; on s'exalte; on s'embrasse. Pourtant de sourdes oppositions se décèlent; les aspirations bourgeoises se sentent combattues avant même de s'être bien définies; tous vivent dans une fièvre d'attente et de méfiance, résolus à ne point capituler. Le 15 juillet, à deux heures de relevée, sans raison connue, le tocsin sonne à Saint-Philibert, la rue s'encombre de citoyens en armes; le lieutenant général, marquis de Gouvernet, qui passe, est insulté par les enragés et sauvegardé par les modérés à grand'peine. On est tout près d'une jacquerie. Deux jours plus tard, les papiers de Paris apportent le récit de la prise de Bastille, de la rentrée du roi dans sa capitale, sans garde, sans pompe, environné de députés à pied sans distinction de rangs. C'est fini des anciens préjugés

— du moins en apparence. Parlement, Chambre des comptes, noblesse, clergé, de bonne grâce ou par peur, chacun arbore à l'envi la cocarde blanche et rouge. A la grande procession du jeudi 20 juillet, pour demander à Dieu la paix dans le royaume et la fin de la sécheresse, on voit marcher, pêle-mêle, des nobles, des magistrats, des marchands, M. de Gouvernet, à côté d'un clerc de basoche, le premier président coude à coude avec son cordonnier. Dès lors, presque plus un Dijonnais qui ne s'enrôle dans la milice bourgeoise et ne veuille monter sa garde en simple soldat. Un comité s'improvise où, comme aux États généraux, les trois ordres s'abolissent en fusionnant. L'égalité est proclamée. La Révolution est faite [1].

On se rend compte, à présent, de l'ambiance morale et sociale à laquelle François Rude a dû ses premières impressions et le commencement de ses idées. Il est tout naturel que des enfants du peuple, nés en un pareil moment, nourris parmi de telles influences, conçoivent et conservent jusqu'à la fin de leur vie, même à travers les transformations fatales de leur pensée, un idéal familier de fraternité démocratique. Nous verrons comment le cours des choses modifiera. chez le sculpteur de l'Arc de Triomphe, la tendance initiale; mais toujours le sentiment de l'égale dignité originaire des hommes et le culte de la liberté le posséderont. Ce culte sera, d'ailleurs, essentiellement théorique. François Rude aura tout de l'indépendant, rien du sectaire. Nous avons à retenir ce trait fondamental.

III.

Antoine Rude, père de notre sculpteur, était fils d'un boucher de Saint-Seine sur Vingeanne, — le Saint-Seine du premier président en exil. Ayant fait de bonne heure son apprentissage de chaudronnier, il passa en Allemagne, y apprit à construire les poêles d'appartement dits « à la prussienne » et revint se fixer à Dijon. La femme qu'il aima fut Claudine Bourlier, d'une famille de cultivateurs d'Arc-sur-Tille, où il l'épousa, le 11 mai 1781, en présence du chaudronnier Jean Peucque, du boucher Lessetaire, du menuisier Antoine Caumont et d'autres amis ou parents [2]. Il s'établit avec elle dans une maison de

1. Cf. *Mercure dijonnais* et *Journal de Claude Micault*, publiés par l'Académie de Dijon. (Mémoires, 3e série, t. IX.)

2. Registres de la paroisse d'Arc-sur-Tille, aux archives du greffe de Dijon. Acte de mariage dressé par le curé Ferguet. Antoine Rude est né à Saint-Seine le 8 mars 1755; Claudine Bourlier à Arc-sur-Tille, le 9 février 1756.

la rue Petite-Poissonnerie[1], proche la rue du Lacet et la rue Musette. C'était un homme robuste et industrieux. Je l'ai vu qualifier, en des actes de famille, de « maître poêlier »; nous savons, cependant, qu'il faisait toujours de la chaudronnerie et de la serrurerie encore. Comme la prospérité lui venait peu à peu, il acheta, le 25 octobre 1783, la maison qu'il habitait[2], appartement à Charles Châlons, ancien menuisier. Le logis se distribue de la façon suivante : en bas, l'atelier-magasin, où, d'un côté, se rangent les marchandises et, de l'autre, s'entremêlent les outils, l'étau, la forge, à portée du brasier à rougir le fer, au-dessous du grand soufflet qui ronfle; une assez vaste pièce avec alcôve sous la montée d'un escalier ouvrant au dehors; puis, une médiocre cuisine. En haut, quatre petites chambres, louées à des étrangers. Les époux occupent le rez-de-chaussée. C'est dans l'alcôve, dès longtemps supprimée par le déplacement de l'escalier, que Claudine a mis au monde neuf enfants, dont le troisième est François qui fait l'objet de cette étude[3].

1. Aujourd'hui, rue François Rude, depuis 1855.

2. Acte reçu par maître Bouché, notaire à Dijon.

3. Voici les noms de ces neuf enfants et la date de leur naissance, avec les noms de leur parrains et marraines dont les professions ou qualités caractérisent bien le milieu social de la jeunesse de Rude. 1° Françoise, née le 24 mars 1781; parrain, Jean Peucque, chaudronnier, marraine, Françoise Tournois, femme de Claude Bourlier, laboureur à Arc-sur-Tille, « laquelle a déclaré ne savoir signer ». — 2° Catherine, née le 14 novembre 1782; parrain, Claude Bourlier, laboureur. marraine, Catherine Cornu, femme de Jean Peucque. « Le parrain et la marraine ne svea signer. » — 3° François, dont nous racontons la vie. — 4° Antoine, né le 2 avril 1786; parrain, Antoine Maire, perruquier, marraine, Élisabeth Clergeon, femme d'Étienne Goustard, marchand de vin. — 5° Christine, née le 3 février 1788; parrain, Hubert Royer, bourgeois, marraine, Christine Guillebaut, fille de feu Léonard Guillebaut, entrepreneur. — 6° Jacques, né le 12 août 1789; parrain, Jacques Duperrier, fondeur, marraine, Marguerite Thévenin, femme de Jean-Claude Curot, coutelier. — 7° Anne, née le 21 février 1791; parrain, Vincent Chaventon, cordonnier, marraine, Anne Ancemot, fille majeure, « laquelle ne signe. » — 8° Françoise II, née le 27 juillet 1792; parrain et marraine, François et Françoise Rude, frère et sœur de l'enfant. — 9° Rose, née le 22 brumaire an III de la République; témoins Étienne Dubarry, vitrier, et Jean Bénigne Vidal, chaudronnier, demeurant rue des Sans-culottes. (*Archives de l'état civil de Dijon.*)

J'ai cherché les traces de chacun de ces enfants : j'ai trouvé ce qui suit. Catherine est morte à Dijon, le 2 septembre 1785; Anne le 21 mars 1793; Rose, le 9 ventôse, an III de la République; Françoise II, le 28 mars 1806, poitrinaire. Antoine, canonnier de marine sur le vaisseau l'*Illustre*, meurt à l'hôpital maritime d'Hemixhem, province d'Anvers, le 26 décembre 1811. (Je dois ce dernier renseignement à M. Philibert Milsand, le savant auteur de la *Bibliographie bourguignonne.*)

Je laisse de côté François, dont nous suivrons pas à pas la glorieuse carrière. Sur Françoise I, Jacques et Christine, je n'ai pu jusqu'ici rien découvrir (*avril* 1888).

François Rude naît le 4 janvier 1784. Il est présenté le lendemain à la paroisse Saint-Jean, par son parrain, Français Monniot, fils de Nicolas Monniot, le marchand de vin, et Nicolle Baral, sa marraine, fille de Gaspard Baral, le grainetier. Pas d'incident à la cérémonie du baptême, faite par le chanoine Buvard, hormis que la marraine déclare ne savoir pas signer. Nous manquons absolument de détails sur les premières années de l'enfant; néanmoins, tout permet de supposer qu'il s'est débrouillé de bonne heure. On se le figure volontiers, vêtu de frusques et pieds nus, tournant autour de son père, soufflant le feu de la forge, interrogeant, voulant tout savoir. Avant quatre ans révolus, on n'aura pas omis de l'envoyer à l'école du voisinage et le voici partageant les jeux des marmousets d'alentour, dans cette étroite et tortueuse rue Petite-Poissonnerie, aux toits en auvent, aux étages en surplomb, aux vieilles boutiques ouvertes en arceau, d'une vétusté si pittoresque. Il me souvient de m'y être longtemps arrêté, certain soir, à regarder une bande de gamins jouant aux boules sur le pavé rongé d'herbe, entre une porte gothique et une échoppe de savetier. Des femmes cousaient au seuil de leur maison; des pots de géranium ornaient, populairement, les fenêtres à meneaux d'un hôtel qui fut peut-être celui des Ambassades, sous les ducs de Valois, et, dans ce milieu misérable et singulier, sordide et attachant, où s'effritent les vestiges de splendeurs oubliées, j'eusse pour un rien reconnu le petit Rude en quelqu'un de ces barbouillés poussant leurs boules si gaiement. Toutes les enfances populaires doivent se ressembler.

Au surplus, il n'est pas imposible, grâce aux noms de personnages mentionnés dans les quelques papiers de la famille que j'ai pu retrouver et grâce à la tradition locale, de restituer la vie intime du maître poêlier. Tout le jour, le bonhomme travaille. Il a étalé, dès le matin, au devant de la boutique, divers ustensiles à vendre et il ne s'est détourné de l'ouvrage que pour caresser ses marmots, de-çà de-là, ou pour répondre aux chalands. Les soirs d'été, après souper, rien ne lui est si agréable que de s'attabler près de la porte, en compagnie de ses amis, Gulinot, le cordonnier de la ruelle, Monniot, l'huissier qui sera un jour le conseil de ses enfants, Baral, le grainetier que nous connaissons : tous gens du menu peuple. On cause d'abondance, en ces soirs-là, de la chose publique, des événements qui s'accomplissent. On se passionne pour les réformes, rue Petite-Poissonnerie; on a l'oppression en horreur; on appartient à la milice bourgeoise; on a foi dans une ère nouvelle. *Sol novus oritur*, dit une

devise de temps placardée par les rues. Nul doute que le garçonnet, pétri d'intelligence, demande sans cesse des éclaircissements sur ce qu'il entend et ce qu'il voit. Lors des fêtes du quartier, en l'honneur du Parlement réintégré, il a quatre ans : un âge où tout frappe. Il a cinq ans lors du mouvement des États généraux et de la prise de la Bastille. Le voyez-vous prendre feu aux discours qu'on tient devant lui. Le bonhomme Antoine s'excite en ces réunions qu'il appelle son « racontage », où toutes les questions sont abordées. Entre parenthèses, ce nom de « Racontage » restera longtemps au petit cabaret installé après sa mort, à la place de son atelier. Mais tout s'oublie.

Se croyant sûr de la fortune, le poêlier se laisse aller à rebâtir sa façade. Grands soucis et grands frais qui le conduiront à sa ruine, car les années mauvaises vont se multiplier. A partir de 1789, en effet, à Dijon comme partout, l'agitation s'aggrave et l'inquiétude générale suspend l'activité des affaires. Si la formation du département de la Côte-d'Or, en janvier 1790, est acclamée, le décret de fermeture des églises soulève d'ardentes protestations. Le 6 avril 1791, on publie un arrêté du directoire départemental enjoignant aux curés et aux vicaires des paroisses d'interrompre le culte. Il y a une émeute de femmes à ce sujet. Les Dijonnaises s'en vont carillonner l'office à Saint-Jean et obligent les chanoines à monter à l'autel en leur criant : « Nos bonnes gens, soyez tranquilles... » Ces manifestations en provoquent de contraires, et des plus scandaleuses. Par exemple le 11 mars, à six heures du soir, on promène par la ville un mannequin, vêtu en pape et précédé d'un tambour. Place de Morimont, le cortège s'arrête, deux énergumènes, Burette et Deferrier, dénoncent les crimes et proclament la déchéance de la papauté ; on décapite le mannequin sacrilège et on le jette au feu. Mais ce n'est là presque rien auprès de ce qui éclate. Les prêtres insermentés sont décrétés d'arrestation ; la loi des suspects fait rage ; le sang coule, des spoliations se commettent ; on renverse la statue de Louis XIV sur la place d'Armes, on brise les chefs-d'œuvre d'art ; d'odieux meneurs, parmi lesquels se distinguent deux ou trois anciens religieux[1] organisent des clubs, terrorisent la ville. On ne sait plus que trembler, au camp de braves gens. Est-ce là la liberté promise ? Que fait-on du respect des consciences ? Une joie factice règne au dehors, on simule lâchement l'enthousiasme, mais la tristesse est au fond des

1. Ceriscant, ancien cordelier ; Delarbre, ex-bédédictin ; Chaussier, ci-devant prêtre, Goblet, ex-bernardin, etc. — Cf. *Justin Ledeuil : la Révolution à Dijon.*

esprits. Vaguement, sans se l'avouer, tout le monde attend un sauveur. C'est encore ici un trait qu'il convient de retenir : il fait comprendre comment les excès des terroristes ont frayé la voie à l'Empire et nous n'aurons pas à nous étonner plus tard en voyant François Rude modeler du même ébauchoir la statue du républicain Cavaignac et celle de Bonaparte.

Au milieu de ces frénésies, le petit Rude grandit et se développe merveilleusement. Son père a terminé la façade de sa maison, mais, désormais, les commandes sont rares. A huit ans, il a associé l'enfant à ses travaux. Qui sait si, pour ces débuts, le futur statuaire de génie n'a pas mis la main à ce balcon de fer que le vieux forgeron se forge lui-même et qui existe encore au premier étage, portant en médaillon les initiales A. R. et le millésime 1792? Antoine Rude orne ainsi sa demeure au prix de ses économies, mais il compte sur l'avenir et il prend patience en élevant sa nichée. D'ailleurs, rien n'a pu amoindrir son patriotisme. Artilleur de la garde nationale, on le cite pour son assiduité aux exercices de la légion. L'idée lui vient alors de faire admettre le petit François dans le bataillon d'enfants dit *Royal-Bonbon*, annexé à la garde civique. Il est grand, il est découplé, leste et solide comme quatre, notre marteleur de huit ans. Vite, donnez-lui l'uniforme, le sabre et le mousquet. Le marmouset ne rêve plus que de faire figure en armes.

Royal-Bonbon est une des formes de la mascarade guerrière à laquelle les époques agitées mêlent toujours l'enfance. Les soldats de dix à quinze ans qui le composent, sont ajustés de longues guêtres noires, de culottes blanches et de l'habit bleu à grands revers, avec le tricorne posé sur l'oreille. Tous les jeudis ils vont en promenade militaire, à cinq heures du matin. Assez souvent on les convoque au théâtre, les soirs de représentation, et on les fait manœuvrer sur la scène, autour du buste de Robespierre ou de Marat, et au chant de la *Marseillaise*. Le dimanche, à l'église Saint-Michel, un conseiller municipal monte en chaire devant eux, leur adresse une homélie civile et leur donne une façon de bénédiction, durant laquelle ils mettent genou en terre et portent la main à leur tricorne, les tambours battant aux champs. Nous avons le témoignage d'un fidèle ami du maître, le docteur Maximin Legrand[1], que les exercices et les rites bizarres de Royal-Bonbon, ont laissé grande trace en son esprit.

1. Cf. sur l'enfance de Rude, docteur Maximin Legrand, *Rude, sa vie et ses œuvres*.

Traces anecdotiques, j'imagine! En fait, je n'aperçois rien, en tout ceci, qui ait agi sur son caractère. La nuance d'emphase que Rude a toujours eue en soutenant ses idées les plus hautes sur l'Art, sur la conscience, sur la liberté, sur la Patrie, n'est pas, nécessairement, un reflet des solennités de la Révolution. On la retrouve chez presque tous les hommes de souche plébéienne, dépourvus d'instruction originelle et qui se sont instruits par leurs seules forces et sur le tard.

Quoi qu'il en soit, né d'un très honnête homme, l'enfant a manifesté de bonne heure deux rares qualités : la délicatesse du sentiment et la volonté tenace. Il sait ce qu'il se doit à lui-même et ce qu'on lui doit. Écoutez cette historiette de sa neuvième année. C'est en 1793. Un de ses oncles l'a emmené avec lui à Saint-Seine sur Vingeanne et François n'a point voulu se séparer de son sabre de Royal-Bonbon. Le soir, le barbier du village le plaisante sur sa lame et son fourreau. Le petit forgeron n'hésite pas : il provoque le barbier en duel pour le lendemain à l'aurore, et tandis que chacun repose, il passe la moitié de la nuit dans la cour à aiguiser son sabre à la meule. Et, comme le duel ne peut naturellement avoir lieu, le gamin quitte brusquement son oncle et rentre à Dijon d'une traite, faisant neuf lieues sans boire ni manger.

Au demeurant, Thermidor est arrivé sur les entrefaites et, Robespierre mort, la Terreur s'apaise. Mailhe, le conventionnel, délégué en Bourgogne pour combattre les Jacobins, commence par dissoudre la garde nationale, y compris le bataillon des enfants. Par degrés, s'atténuent et disparaissent les vaines effervescences. On n'a que trop à s'inquiéter des guerres incessantes en lesquelles se verse le sang français. Chacun se recueille avec tristesse, incertain des jours qui viennent, plus pauvre qu'auparavant, dans les ruines de l'ancien monde. Comment refouler à jamais les ennemis innombrables rués sur nous de toutes parts? Comment en finir avec les déchirements intérieurs? A mesure que sont mis en lumière les documents intimes de cette période, deux sentiments s'attestent d'une force inouïe : l'admirable dévoûment à la patrie, l'immense mélancolie sociale au lendemain des bouleversements. Mais, à présent, du matin au soir, le jeune François est à la forge, en tablier de cuir, les manches retroussées, les tenailles d'une main, le lourd marteau de l'autre. Au rythme des chansons populaires, il mène sa besogne, frappant, limant, rivant, dur et fort comme un homme. Tout ce qu'il a vu lui revient parfois en façon de mirage. Parfois, aussi, les nouvelles de nos armées le font tressaillir... Ah! si l'on pouvait écraser, anéantir, d'une

furieuse marche en avant, ces hordes levées contre nous!... Ses poings se crispent, son être entier se roidit en ces pensées héroïques; puis, tranquillement, ayant comprimé ses juvéniles colères, il bat le fer sur l'enclume... Après tout, la vie s'offre à lui toute droite : il sera soldat à son heure et le temps qu'il faudra, mais sa destinée est d'être poêlier-serrurier, ni plus ni moins que son père. Si quelque vocation supérieure sommeille en lui, nul ne le sait; lui-même l'ignore. Et voici qu'il atteint sa seizième année en plein labeur.

IV.

L'adolescent, depuis plusieurs jours n'a point paru à l'atelier. On l'a rencontré deux ou trois fois, l'après-midi, marchant à grand'peine, appuyé sur un bâton, le teint pâli, les traits tirés, cherchant un endroit où se reposer à l'ombre et y restant des heures, la jambe allongée. Que lui est-il donc survenu?— Sachez que, l'autre semaine, un fer rouge qu'il martelait lui a quasiment écrasé le pied et, dans l'impossibilité où il est de reprendre l'ouvrage, l'honnête garçon se distrait comme il peut. Aujourd'hui, en traversant la place d'Armes, il a vu la foule s'engouffrer dans le palais des États. Par curiosité, il a suivi le tourbillon et le hasard le fait assister à la distribution des prix de l'Académie fondée par Devosge. Deux ou trois harangues sont prononcés où l'on vante les bienfaits de l'École de dessin, où l'on prouve combien il importe aux ouvriers mêmes de savoir dessiner. Au fond de la salle, les œuvres des lauréats, sculpteurs, dessinateurs et peintres, sont disposées. Les noms des artistes qui ont fait le plus d'honneur au restaurateur de l'enseignement des arts, à Dijon, se lisent sur des cartouches : Bénigne Gagnereaux, Naigeon, Pierre Prud'hon, Ramey... L'auditoire se compose en grande partie de gens du commun. « Montrez-moi ce M. Devosge dont on parle tant, » demande François Rude. On lui montre un homme de taille moyenne, vêtu de noir, en habits à la vieille mode, les yeux clairs, les lèvres gaies. C'est lui, ce digne artiste qui a fondé l'école au profit des humbles et sans autres deniers que son patrimoine et qui la soutient, moyennant une indemnité presque dérisoire, consacrant toutes ses heures à ceux qui veulent s'instruire, leur fournissant le papier, les crayons, les modèles, payant jusqu'à la lampe des soirs d'hiver [1]. Un

1. Devosge n'a jamais eu qu'un traitement de 2,400 francs, plus 400 francs de menus frais.

juste respect l'environne : ses élèves lui ont voué un tel culte que, lorsqu'il a perdu son fils aîné, en février 1786, ils ont voulu faire les frais d'un grand service funèbre, aux Cordeliers, avec *un si beau catafalque, tout le chœur tendu de noir et quarante beaux cierges allumés autour du corps*[1]. Depuis, son prestige n'a fait que s'accroître. Il a eu par exemple, assez d'autorité pendant la Terreur, pour préserver de la destruction les plus magnifiques sculptures Un jour, son buste, sculpté par Attiret, sera inauguré en sa présence et malgré lui, dans la grande salle de l'école, avec cette inscription : « Monument de reconnaissance et d'amitié... »[2].

Enfin, Rude ne se lasse pas de considérer l'excellent maître et de s'émerveiller du talent des lauréats. Immédiatement, cette pensée l'envahit : « Si j'allais le prier de me recevoir à son école... » Mais, tout d'abord, il s'ouvre à son père de son projet soudain.

« Père, lui dit-il, je sors de la distribution des prix de l'Académie. Je voudrais apprendre à dessiner avec M. Devosge. — Perds-tu l'esprit? répond l'ouvrier. Nos affaires vont assez mal : je n'ai pas besoin d'un artiste chez moi pour qu'elles aillent plus mal encore... — Mais, père, ne sais-tu pas que le dessin est utile à tout le monde; on nous l'a très bien expliqué tout à l'heure... et, rien que pour l'ornementation de nos cheminées à la prussienne... » Le père hausse les épaules, mais le fils ne se tient pas pour battu. Il ne manque pas une occasion de revenir à la charge. « Allons, fais à ta guise, finit par lui dire le bonhomme; souviens-toi seulement que je te défends d'être un artiste et ne va à l'Académie qu'à tes moments de loisir... »

Le lendemain (ceci se place au mois de janvier 1798), François entre chez M. Devosge. « Qui es-tu, interroge celui-ci, et que veux-tu de moi? — On m'appelle François Rude. Mon père est le poêlier-serrurier, proche la rue du Lacet. Je désire apprendre à dessiner comme les autres. — As-tu jamais touché un crayon? — Jamais. — Quel est ton âge? — Seize ans. — Aimerais-tu mieux être sculpteur ou peintre? — Je ne sais pas, j'aide mon père dans ses travaux, et je lui succéderai. — Viens donc à l'École dès ce soir. — Je vous demande pardon, il ne me sera possible de venir dessiner qu'à mes moments de loisir : l'été, de 6 heures à 8 heures du matin; l'hiver, de 6 heures à 8 heures du soir. Ainsi le veut mon père. Mais je vous promets de m'efforcer de tout mon cœur... » Devosge se sent pris de sympathie pour cette nature si droite.

1. *Cf. Mercure Dijonnais, de Claude Micault.*
2. Décembre 1800. *Journal de la Côte-d'Or,* cité plus haut, p. 359.



LOUIS XIII ENFANT, PAR RUDE

Statue en argent du Château de Dampierre

Géry Bichard sc. — Imp. A. Salmon & Ardail Paris — Gazette des Beaux-Arts

Rien de moins compliqué que la méthode du professeur. Aux commençants, il fait copier des modèles graphiques, dessins d'ornement et dessins de figure, exécutés par lui-même et suffisamment gradués pour les initier au principe des formes et les préparer à travailler d'après la bosse. On dessine, en second lieu, d'après le plâtre jusqu'à ce qu'on soit en état d'aborder la nature. Le couronnement de cette éducation, c'est le modelage, c'est-à-dire le rendu du relief par le relief. Un tel programme d'enseignement prête, assurément, à l'éloge. Avec quelle énergie Rude s'attache à le suivre! Il en franchit tous les degrés sans être jamais content de lui, s'encourageant à peine de ses progrès, s'acharnant à mieux faire, peu expansif, tout concentré dans ses réflexions et ses efforts. On se rappelle la fameuse tirade de Chardin sur les désespoirs des jeunes gens aux prises avec les longues difficultés de l'art : « Vous n'avez pas été témoin des larmes que ce *Satyre*, ce *Gladiateur*, cette *Vénus de Médicis*, cet *Antée*, ont fait couler... Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante et, tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien... On ne fut pas plus emprunté à la première fois qu'on prit le crayon... Le talent ne se décide pas en un moment... » C'est là, proprement, la misère de François Rude, à ceci près qu'il a deux heures par jour, volées à son métier, pour se vouer à son art, et tout le reste du temps pour en méditer et en souffrir. A mesure qu'il avance, il est certain que le rêve, comprimé d'abord, se formule mieux dans sa pensée : être un artiste. Et pourquoi ne le serait-il pas? Il a obtenu la médaille d'or, prix du dessin d'ornement, le second prix de dessin d'après nature, l'accessit de modelage d'après le modèle vivant, ce qui n'est rien; mais il entrevoit si bien ce qui lui manque, — ce qu'il serait en lui d'acquérir! — Seulement sa probité le tient : il a donné sa parole à son père. A plusieurs reprises, Devosge a tenté d'arracher à l'ouvrier inflexible un peu plus de liberté pour son fils. Inutile prière! « Nos affaires vont mal, riposte le vieillard, invariablement, j'ai besoin de François pour m'aider et je ne veux pas qu'il perde son métier et qu'il apprenne à mourir de faim. Est-ce qu'un artiste soutiendrait la famille, si je venais à disparaître? Je sais ce que je fais, parbleu! Je le sais très bien... »

Mais pendant qu'il dessine, pendant qu'il modèle, le jeune homme se pose des questions. Des plâtres sont devant lui, des dieux, des héros, des guerriers, des nymphes... A quoi répondent ces figures? Hélas!

il n'avait pas senti jusqu'à présent son ignorance et, maintenant, le discours des hommes instruits le déconcerte à tout propos. Enserré par l'antiquité, Rude se désole de ne connaître ni l'histoire, ni la mythologie, ni rien. Justement Devosge lui conseille de s'essayer à la composition. Les données qu'il lui indique, à l'ordinaire, sont des épisodes très simples dans le genre familier de l'antique : des mouvements de lanceurs de javelot, de joueurs au palet, de rémouleurs, de coureurs, et il lui recommande de « présenter ses figures le plus naturellement qu'il pourra en ce qu'elles sont et en ce qu'elles font ». Je lis même, dans une lettre du professeur dijonnais à son ancien élève Naigeon, un passage qui doit être le résumé de ses leçons au point de vue supérieur et qui nous peut éclairer, par rapprochement, sur la direction imprimée à Rude : « Étudiez toujours votre sujet. Il est aussi important de bien traiter son sujet que de bien peindre ou de bien sculpter. Celui qui dépense son talent sans faire comprendre son idée perd son temps. » C'est pourquoi François Rude éprouve un urgent besoin d'apprendre. Son maître lui prête des livres qu'il lit, la nuit, dans sa mansarde, à la lueur des bouts de chandelle qu'il a pu se procurer. Dès lors, il n'y a plus pour lui ni dimanches, ni fêtes. Vainement, on l'invite à se divertir; sa passion n'est plus qu'à la lecture. « Le plaisir que j'aurais éprouvé en me laissant aller aux excitations du moment, disait-il plus tard, n'aurait pas valu la satisfaction que je trouvais à leur résister. Celle-ci est bien supérieure au premier et de bien meilleur aloi, puisqu'elle dure encore et que son souvenir seul est une jouissance[1]. » Dans toutes les actions du maître de l'Arc de Triomphe se remarque une opiniâtreté pareille au service de ses ambitions.

Ce qui se passe au fond de ces cervelles populaires, envahies sur le tard de notions incomplètes, désordonnées et, surtout, sans accord avec leurs tendances, est vraiment singulier. Rude, le bon Bourguignon fait pour observer le positif des choses, Rude, le bon forgeron fait pour penser « d'après nature », s'enfonce dans la mythologie et l'histoire antique, va de Plutarque à *Télémaque*, se forme sur des civilisations reculées dans les siècles et qu'il pénètre mal, des conceptions d'une grandeur fumeuse, d'un idéalisme de tragédie classique. Ce réaliste prédestiné respire en toute innocence l'air académique de son temps. Sa tête s'encombre de ressouvenirs et de symboles, confondus étrangement avec la sensation de la vie. Un

1. Docteur Legrand. Ouvrage cité.

combat s'établit dans son imagination, entre son intime besoin de traduire franchement ce qu'il voit et son goût acquis de tout relever par abstraction. A vouloir nous exprimer des choses d'un seul coup, par une seule œuvre, sa pensée se complique de littérature et s'obscurcit. Claux Slutter regardait les hommes, autour de lui, et les rendait vivants, sans se préoccuper de l'antique. Mais chacun obéit, en dépit de tout, au préjugé dominant de son époque et Rude doit, certainement, à l'ambiguïté de l'idéal le moins conforme à ses instincts d'avoir dégagé son originalité si tard. Et jusqu'à la fin de sa vie, encore que son tempérament de Bourguignon ait repris le dessus, nous le verrons revenir, de temps à autre, à des recherches compliquées, témoin l'*Amour dominateur*, du Musée de Dijon, qui fut sa dernière œuvre.

Un grand ami de François Devosge, M. Fremiet, contrôleur des contributions directes, écrivain de mérite et gendre du graveur Monnier, s'est, de fort bonne heure, intéressé au jeune sculpteur. Devosge le lui a signalé, en vue de l'exécution du buste de son beau-père, mort depuis peu, et M. Fremiet a tout de suite apprécié le débutant. Je n'ai, malheureusement pas retrouvé la trace de ce portrait de Monnier, le premier morceau qui ait marqué dans la vie de Rude. Ce que je sais, c'est que la famille en est ravie et que l'auteur ne tarde pas à être accueilli chez le contrôleur à l'égal d'un fils. François l'interroge sans cesse sur les lointains poètes, sur les artistes célèbres, sur les grands hommes, les mœurs et les choses d'Athènes, de Rome et de l'Italie. Mais, insensiblement, la conversation prend un autre tour. Nous avons dit l'universel malaise engendré par la Terreur et qu'un sauveur est attendu de tout le monde. Quel est, cependant, ce jeune général qui répand autour de lui l'éblouissement des victoires? Bon gré, mal gré, l'on s'émerveille à le voir traverser l'Europe, héros parmi des héros, donnant pour conclusion à la Révolution française une incomparable épopée. Les uns acclament son avènement comme une délivrance; les autres saluent en lui la Révolution souveraine; les plus farouches lui pardonnent, à force de l'admirer, la couronne qu'il se décerne. M. Fremiet s'enthousiasme pour ce chef prodigieux, devenu l'Empereur, et qui rend à tout jamais impossible le retour de l'*ancien régime*, et Rude qui, dans sa vieillesse, jugera l'ambitieux en mots sévères, croit reconnaître en lui une image de la triomphante Liberté.

François Devosge, pour sa part, écoute et laisse dire. Il a d'autres soucis en tête, ne serait-ce que de faire accepter du vieux poêlier

l'idée d'avoir un fils sculpteur. C'est un point sur lequel il est si souvent revenu et avec tant d'arguments persuasifs, que le vieillard, un jour, n'a plus fait de résistance. Voilà le jeune homme au comble de ses vœux, redoublant de mâle ardeur. Mais, coup sur coup, sa mère est emportée par la maladie, la paralysie s'abat sur son père et — suprême douleur — la petite Françoise, sa sœur et sa filleule, meurt poitrinaire à quatorze ans. Quelles dures nécessités s'imposent, maintenant, au lieu des grands rêves et des purs espoirs ! L'énergique François se voit plus que jamais replongé dans l'épreuve. Que fera-t-il pour soutenir les siens? Il n'est même pas en état de conduire le commerce paternel, déjà bien compromis; les créanciers aboient à ses chausses; il entre, en fin de compte, comme garçon de peine au service des frères Mugnier, peintres en bâtiment. Mais, au fort de son désastre, au lendemain de la mort d'Antoine Rude, quand l'humble maison de la rue Petite-Poissonnerie, mise en vente dans l'intérêt des créanciers, rencontre un acquéreur si malaisément [1], deux hommes de cœur tendent la main au désespéré : François Devosge, qui lui procure des travaux, et M. Fremiet, qui le loge dans son appartement de la rue des Forges et paye de ses deniers son remplaçant militaire. Au bout de quelque temps, les deux bienfaiteurs de l'artiste décident qu'il partira pour Paris. Et c'est ainsi que, dans les premiers mois de 1807, riche de quatre cents francs, nanti d'une lettre d'introduction de son maître auprès de Vivant Denon, surintendant des beaux-arts et, sans doute aussi de recommandation pour Edme Gaulle et Petitot, sculpteurs dijonnais d'origine, emportant avec lui, par surcroît, sa dernière figure modelée, *Thésée ramassant un palet* [2], François Rude quitte sa ville. Advienne

1. J'ai sous les yeux copie de l'acte de vente, par devant Étienne Mathieu et son collègue, notaires à Dijon. L'avoué Edme Lavoisot a été nommé, par jugement du 20 floréal an XIII, curateur à l'hoirie abandonnée d'Antoine Rude, décédé marchand à Dijon. Le notaire Étienne Mathieu a été commis pour la vente par jugement du 27 messidor. La liquidation sera faite entre cinq créanciers de la succession conformément à l'ordre de collocation dressé en temps utile. La maison, trois fois mise en vente, les 13, 21 et 29 thermidor, a été adjugée à Antoine Caumont et Jeanne Lechenet, son épouse, au prix de 7,750 francs.

Claudine Rude-Bourlier, morte le 23 thermidor an XI (11 avril 1803) à 49 ans. Antoine Rude, mort le 16 ventôse an XIII (7 mars 1805) à 50 ans. Françoise II Rude, morte le 28 mars 1806. (Archives de l'état civil, à Dijon.)

2. Cette figure est perdue. Le plus ancien morceau de Rude que l'on connaisse est le *Marius méditant sur les ruines de Carthage,* statue en plâtre, conservée à l'École des Beaux-Arts de Dijon et dont nous publions un dessin. Cette figure,

que pourra! Le prédestiné va tenter la fortune en « ce grand lieu plein de marchands mêlés » dont parle Corneille et chercher sa voie glorieuse.

FOURCAUD.

(La suite prochainement.)

essentiellement académique, est, évidemment, le morceau de concours du statuaire pour le prix de Rome de 1809, à Paris. Nous dirons dans notre prochain article qu'il lui valut le second grand prix.

Nous croyons aussi qu'on nous saura gré de publier par anticipation, pour illustrer cette première partie de notre étude, le portrait du maître à la fin de sa carrière, un des bas-reliefs du château de Tervueren et, particulièrement, ce précieux chef-d'œuvre qu'on admire au château de Dampierre, *Louis XIII enfant.*



LE
TRÉSOR DE SAINT-MARC
A VENISE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

IV

Combien l'archéologue n'éprouve-t-il pas de difficultés quand il lui faut assigner une date et classer à son rang tel monument de l'antiquité, du Moyen Age ou de la Renaissance ! Et pourtant ce sont là des époques relativement bien connues, sur lesquelles les travaux abondent et où nous trouvons mille points de repère. Ces difficultés grandissent quand nous étudions les monuments orientaux ; on peut dire que là, c'est le chaos le plus absolu et que tout ou à peu près tout est à faire. Qui nous donnerait un tableau complet de l'art oriental rendrait un réel service à la science. Mais les monuments sont épars, difficiles à rassembler, plus difficiles encore à expliquer. Je n'ai nullement la prétention de m'aventurer sur un terrain aussi glissant et sur lequel je ne saurais marcher sans risquer de faire un faux pas. Je me bornerai à admirer les monuments que je vais énumérer, en indiquant l'âge que les spécialistes leur ont attribué ; il y en a même quelques-uns au Trésor de Saint-Marc pour lesquels point ne me sera besoin de me donner cette peine, car ils n'ont encore, à ma connaissance, fait l'objet d'aucune étude particulière, et à ce titre, comme à beaucoup d'autres, il convient de les signaler.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXXV, p. 361.

Parmi les vases orientaux en pierres dures, je placerai en première ligne deux vases en sardonyx, piriformes, à anse en forme de lion : l'animal, au corps très allongé, s'accroche de ses griffes à l'orifice de l'aiguière, tandis que son train de derrière se dresse sur



AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE AU NOM DU KHALIFE EL-AZIZ-BILLAH (Xe SIÈCLE).

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

la panse. J'ai déjà donné le dessin d'une de ces pièces [1]. Un autre vase de forme différente, sorte de cratère à large panse dont l'orifice est taillé à huit lobes, quatre hémi-circulaires, quatre en angle aigu, nous montre un produit du même art; il est de marbre oriental, vert tacheté de noir et muni de deux anses en forme de lions ou plutôt de

1. *Tesoro*, nos 71 et 120.

guépards[1]. Je ne sais trop pour ma part à quelle civilisation il faut rattacher une telle œuvre. Si cependant il m'était permis de risquer un avis, je dirais que ce vase me rappelle la grande coupe du Trésor de Pétrossa dont l'origine Sassanide ne paraît faire aucun doute ; car, ainsi que l'a remarqué mon très regretté maître et ami Charles de Linas, la technique de la panse de cette coupe ne diffère que fort peu de la coupe de Chosroès que possède le Cabinet des médailles[2]. Or, on sait que Longpérier a établi que le fond de cette coupe qui portait à l'abbaye de Saint-Denis le nom de *Plat de Salomon*, nous offre le portrait du roi Chosroès Ier. Si l'on admet une origine analogue pour le vase du Trésor de Saint-Marc, il n'y a aucune difficulté pour en expliquer l'apport à Constantinople. En chemin, du reste, il a subi quelques modifications. On en a fait un calice et sur ses bords les Byzantins ont tracé une longue inscription liturgique qu'accompagnent plusieurs figures assez maladroitement gravées au trait : le Christ assis, deux anges, saint Basile et un autre saint, la Vierge assise entre deux anges, saint Jean Chrysostôme et un autre saint debout.

Je crois pouvoir me dispenser de faire une plus longue description de cet objet que les orfèvres vénitiens du XIVe siècle ont jugé bon de placer sur un pied en orfèvrerie orné de feuilles de vignes et d'oiseaux exécutés au repoussé. Huit quadrilobes offrant les symboles des évangélistes et des bustes des saints exécutés en émail translucide, complètent cette restauration ; l'objet ne comportait peut-être pas un pied d'une telle importance ; cependant, tel qu'il est aujourd'hui, il n'est point disgracieux et ses proportions n'ont point été gâtées.

Les autres vases orientaux du Trésor de Saint-Marc ont pour la plupart une tout autre origine : ils sont l'œuvre de lapidaires arabes, ainsi qu'en témoignent les inscriptions que portent quelques-uns d'entre eux. Ils appartiennent à un art plus gracieux dont les formes élégantes se sont très bien accommodées des belles montures que leur ont adaptées les orfèvres italiens.

Le plus connu de tous ces vases est une belle aiguière en cristal de roche, piriforme, dont l'anse surmontée d'un bouquetin est prise dans la masse. La panse est décorée de deux lions accroupis, en relief, affrontés et séparés par des feuillages. Autour du col se dé-

1. Durand, n° 50. — *Tesoro*, n° 62.

2. Voyez Ch. de Linas, *Histoire du travail à l'Exposition de* 1867, p. 187, 188; les *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. I, p. 233 et suiv.

roule une inscription arabe dont Longpérier a donné la traduction [1] : *Bénédiction de Dieu à l'iman El-Aziz-Billah.*

Le Khalife fatimite El-Aziz-Billah a régné en Égypte et en Sicile de 975 à 996 (365-386 de l'Hégire), et c'est à son règne ou du moins à la même époque que l'on attribue généralement une autre aiguière presque semblable qui, du Trésor de l'abbaye de Saint-Denis est passée au Musée du Louvre ; elle a été souvent publiée [2] ; comme on peut le voir par notre gravure, sa décoration est tout à fait analogue à celle du vase de Venise ; sa forme est sensiblement la même, mais l'anse a perdu le bouquetin qui la surmontait et que nous retrouvons intact dans le vase d'El-Aziz-Billah ; il en reste toutefois des traces. Sur la panse sont sculptés des perroquets et, autour du col, on lit une inscription que Longpérier a traduite : *Bénédiction et* [bonheur] *à son possesseur.*

Je puis citer, d'après M. Henri Lavoix, un troisième vase qui se trouve au Musée d'histoire naturelle de Florence : il est orné de paons affrontés et l'inscription qui les surmonte formule des vœux de bonheur pour le propriétaire. En m'en tenant au seul Trésor de Saint-Marc, je puis en rapprocher diverses pièces qui dénotent un goût tout aussi pur et un luxe tout aussi grand. Je n'en veux pour exemple qu'un vase de même forme dont l'anse a malheureusement disparu, mais dont les orfèvres occidentaux ont néanmoins su tirer un excellent parti. Là encore nous retrouvons le même thème de décoration : deux bouquetins affrontés séparés par un bouquet de feuillages. La monture en argent doré, qu'on lui a adaptée au XIIIe siècle, en a modifié la forme sans en altérer la beauté : comme pour le fameux vase en sardonyx que fit monter l'abbé Suger et qui est aujourd'hui l'un des joyaux les plus précieux de la Galerie d'Apollon, au Louvre, l'orfèvre a ajouté un pied et un long col en argent doré auxquels se rattachent l'anse et le bec recourbé. Pour la décoration, il s'en est tenu à l'indication fournie par la gemme elle-même : il a mêlé les animaux fantastiques aux rinceaux de feuillages finement repoussés et repercés, et le dragon qui forme l'anse est certainement

1. Longpérier, *Vase arabo-sicilien de l'œuvre Salemon* dans les *Œuvres* publiées par G. Schlumberger, t. I, p. 453, 454. Ce vase a été également publié par Deville. *Histoire de la verrerie dans l'antiquité*, pl. XC.

2. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome II, p. 347 ; t. XII, p. 112 et 113. A. de Longpérier, mémoire cité ; Barbet de Jouy, *Gemmes et joyaux de la couronne*, planche IX ; C. de Linas, les *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. I, p. 257. Je ne mentionne que pour mémoire le petit dessin donné par Félibien dans son *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys. Trésor*, pl. IV, fig. G.

d'un style aussi pur que les sculptures de la panse du vase. L'orfèvre vénitien du XIIIe siècle a égalé en talent le lapidaire arabe du Xe siècle.

Je ne voudrais pas prolonger outre mesure cette énumération de vases orientaux, d'autant qu'ils m'amèneraient à des comparaisons qui pourraient m'entrainer fort loin du sujet que je dois plus particulièrement traiter : il me faudrait parler de ce vase en cristal de roche taillé, qu'un des ancêtres d'Éléonore de Guyenne tenait d'un certain Mitadolus encore inexpliqué et que je tâcherai d'expliquer peut-être un jour, et qui des mains de la reine et de Louis VII vint au Trésor de Saint-Denis, puis au Louvre où l'on peut encore l'admirer aujourd'hui ; il me faudrait parler aussi d'un calice conservé également au Louvre, œuvre arabe incontestable ainsi que l'indiquent les animaux sculptés sur son pied [1]. Je me contenterai de signaler ici une belle coupe du Trésor de Saint-Marc [2] ornée de figures de guépards et aussi un grand vase de cristal de forme cylindrique orné de feuilles d'eau sur le culot et, vers son orifice, d'une longue inscription contenant un souhait de bonheur. On peut juger par l'image fidèle qu'en donne notre planche de l'élégance de ce vase. J'y reviendrai tout à l'heure parce que sa monture mérite quelques éclaircissements. Mais auparavant il me faut en finir avec les objets orientaux. Je ne puis passer sous silence une des pièces les plus célèbres du Trésor ; je veux parler d'une grande coupe quadrilobée sur laquelle sont représentés cinq lièvres en bas-relief. Sa monture se compose d'un large bandeau d'or gemmé et filigrané orné de place en place d'émaux cloisonnés.

Ce vase qui passe pour avoir été donné par un roi de Perse à la république de Venise en 1472, est dit-on de turquoise; quelques-uns, parmi lesquels il faut ranger Durand [3], le considèrent comme un verre « de couleur vert pâle, d'une jolie nuance ressemblant à celle de la porcelaine céladon ». Je ne puis avoir la prétention de trancher cette question qu'un examen minutieux de la pièce permettrait seul de résoudre. Ce vase pourrait parfaitement être taillé dans une grosse turquoise, de l'espèce des fausses turquoises s'entend, ivoire fossile coloré par le phosphate de fer; il en a tout à fait la couleur. Cicognara qui le croyait en belle et bonne pierre précieuse l'a comparé à des colonnettes de turquoise de la Mosquée de Cordoue; il a même été jusqu'à dire que ces pièces devaient sortir de la même mine, car elles présentent toutes le même diamètre. Depuis on semble pencher à

1. Publié dans Barbet de Jouy, *Gemmes et joyaux*, pl. IV.
2. *Tesoro*, n° 80, pl. XL.
3. Durand, n° 105.

reconnaître dans la coupe de Venise un verre coloré : on y apercevrait des bulles d'air [1]. Quant à moi, la matière m'a semblé absolument



VASE ARABE EN CRISTAL DE ROCHE (MUSÉE DU LOUVRE).

opaque, mais, je le répète, j'attends, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, un jugement plus solidement établi [2].

Ce vase est depuis longtemps connu en France. Montfaucon l'a

1. *Venezia e le sue lagune*, t. II, 2e partie, p. 86, 87.

2. Ces lignes étaient déjà écrites quand j'ai reçu les bonnes feuilles du livre de Mgr Pasini. L'auteur, qui a pu soumettre la pièce à des expériences chimiques, y reconnaît une véritable turquoise; nous n'étions donc pas fort éloignés d'avoir l'un et l'autre le même sentiment, et je m'incline devant les preuves fournies par le savant vénitien.

décrit et a donné l'explication de l'inscription arabe qui se lit sur le fond[1] : *Bar Allao, Opifex Deus*, ce qui veut dire dans la pensée de l'artiste que Dieu seul était capable de produire une telle œuvre. On trouve une assez mauvaise gravure de ce beau monument dans les *Voyages* de La Mottraye[2]. D'où venait ce vase quand il tomba entre les mains du schah Uzun Hassan qui en fit cadeau à la République? Il est impossible de le savoir, mais il est très vraisemblablement antérieur au XVe siècle. Uzun Hassan fut un prince conquérant et par conséquent il dut lui passer par les mains une grande quantité de butin; il est probable que la coupe du Trésor de Saint-Marc a fait partie des dépouilles de la conquête de la Perse. Uzun Hassan était du reste en relations d'amitié avec les Vénitiens : en 1471 il donna à Catarino Zeno un morceau de corne de licorne monté en argent pesant huit livres, et le dessin de ce précieux témoignage de cordialité nous a été conservé[3].

La monture de cette coupe en turquoise ou pseudo-turquoise est-elle contemporaine de la coupe elle-même? J'incline à croire que non. Je ne connais pas de monuments arabes ornés de filigranes aussi fins que ceux qui décorent ce large bandeau d'or; de plus ce même bandeau porte à l'intérieur des ornements estampés, suite de médaillons circulaires encadrant des fleurons qui n'ont pas un caractère arabe bien tranché et rappellent plutôt un dessin hindou. C'est donc là un monument complexe, et dans tous les cas impossible à dater d'une manière exacte.

Un petit coffret en argent niellé[4] sur le devant duquel sont représentés deux personnages assis jouant de la harpe et de la mandoline; un coffret circulaire en ivoire à couvercle plat orné d'arabesques et d'inscriptions[5] sont des objets orientaux auxquels il faut peut-être assigner la même origine qu'à la coupe en turquoise. Peut-être est-ce aussi par la même voie qu'est entré au Trésor de Saint-Marc un petit vase en porcelaine de Chine blanche avec décor de feuillages en relief; il est d'un style très ancien et mérite d'être signalé; les objets de ce genre sont extrêmement rares dans les trésors d'église.

1. *Diarium italicum* (1702), p. 52.

2. Tome Ier (1727), p. 72, pl. VII et VII *bis*.

3. *Varie Venete curiosità sacre e profane*, par J. Gravembroch, t. I, f° 67, n° 200. (Manuscrit conservé au Musée Correr.)

4. Durand, n° 25; *Tesoro*, n° 160.

5. Mgr Pasini (*Tesoro*, p. 90), pense que c'est peut-être ce coffret qui est désigné dans un inventaire de 1325.

Je n'insisterai pas sur un couteau ou poignard recourbé qui passe tantôt pour avoir figuré à la sainte Cène, tantôt pour être la lame dont se servit saint Pierre pour couper l'oreille de Malchus. Il est recouvert d'ornements damasquinés et d'inscriptions que Vincenzo



AIGUIÈRE ARABE EN CRISTAL DE ROCHE (MONTURE VÉNITIENNE EN ARGENT DORÉ).

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

Bianchi a expliquées dans un opuscule publié à Venise en 1620 : *Solus vindex, protector noster, Dominus potens* [1]. C'était autrefois une arme élégante, mais la rouille l'a considérablement endommagé et pour comble de malheur il est porté sur un pied en orfèvrerie, chef-d'œuvre de mauvais goût d'un ouvrier du XVIII[e] siècle.

Je ne m'appesantirai pas non plus sur les tapis persans que possède

1. Durand, n° 26; *Tesoro*, n° 159.

le Trésor de Saint-Marc[1] : ils sont fort beaux et peuvent lutter avec le bel échantillon de l'industrie textile orientale que possède le Musée Correr. Ce dernier, comme la plupart de ceux de Saint-Marc, est à fond d'argent, et c'est un morceau d'un coloris superbe. Je renvoie ceux qui seraient tentés d'étudier ces spécimens authentiques du XVIe ou du XVIIe siècle au livre de M. Karabacek sur les tapis de Perse[2].

V

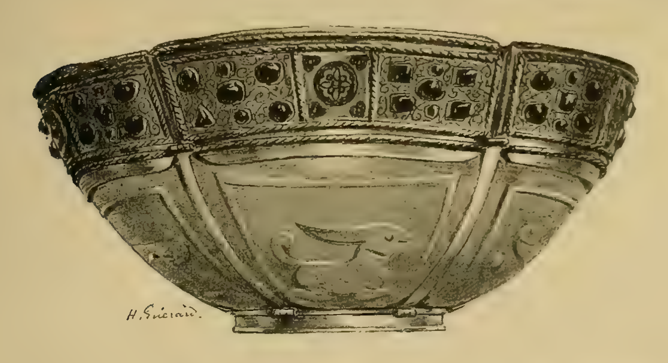
Je n'ai dit qu'un mot des montures vénitiennes, pour la plupart en filigranes, qui sertissent un grand nombre des vases antiques ou orientaux du Trésor de Saint-Marc. Ces œuvres d'orfèvrerie méritent cependant qu'on s'y arrête et qu'on les étudie. Mais comme le départ entre les œuvres vénitiennes et les œuvres byzantines ne peut se faire que par une étude comparative, il est absolument nécessaire de parler d'abord de ces dernières : aussi bien sont-elles les premières en date et ont-elles inspiré les autres.

Il ne peut être question ici de décrire en détail toutes les reliures, tous les tableaux d'orfèvrerie que possède le Trésor de Saint-Marc : un certain nombre de ces objets ont d'ailleurs été déjà étudiés par Labarte[3] qui en a publié des dessins. Ils sont tous intéressants, souvent fort beaux, toujours de la plus grande richesse. Je laisserai donc systématiquement de côté un assez grand nombre de monuments qui ne me paraissent pas devoir nous apprendre grand'chose de nouveau sur l'art byzantin pour étudier de préférence certaines pièces d'un style ou d'une technique plus caractéristiques.

Parmi les tableaux ou les reliures émaillés je choisirai d'abord une pièce qui me paraît être une des œuvres les plus fines qu'aient produites les orfèvres grecs[4]. C'est en tout cas une œuvre dont la somptuosité dépasse tout ce que nous connaissons des richesses accumulées à Constantinople. Au milieu d'un tableau d'or de forme rectangulaire se dresse une image de saint Michel. L'archange est représenté debout, de face, vêtu d'une cataphracte émaillée, les ailes éployées. De la main gauche il tient un globe crucigère, de la droite une épée nue. Contrairement à ce qui a lieu d'ordinaire dans

1. *Tesoro*, planches CXCIV-CXCVIII.
2. J. Karabacek, *Die persische Nadelmalerei*, Leipzig, 1881, in-8°.
3. *Histoire des arts industriels*, t. III, planches LXII, LXIII.
4. *Tesoro*, pl. II.

les œuvres byzantines de ce genre, où tous les personnages sont représentés *à plat*, ici le saint Michel est traité en bas-relief; certaines parties, les mains en or par exemple, sont exécutées en haut relief. Le tout s'enlève sur un fond d'émail divisé en compartiments, semés de fleurs et de rinceaux d'une extrême ténuité. Les dessins sont variés à l'infini et l'énorme nimbe qui entoure la tête du saint a fourni encore à l'orfèvre l'occasion de montrer de quelle puissance d'imagination il était doué. On ne peut rendre par une description les procédés multiples mis en œuvre pour arriver à exécuter un



COUPE EN TURQUOISE (MONTURE EN OR, ORNÉE DE PIERRERIES ET D'ÉMAUX CLOISONNÉS).

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

semblable monument; il faudrait avoir la pièce sous les yeux pour pouvoir en suivre l'explication, car une planche, quelque exacte qu'elle soit, ne peut en ce cas suppléer à la réalité. Pour arriver à émailler cette surface en relief, l'artiste a dû la fractionner en petites portions et, à ce point de vue, il a tiré un excellent parti des écailles de la cuirasse qui sont devenues, par le procédé de l'emboutissage — je soupçonne même l'emploi du procédé du champlevé — autant de petites cuves pouvant recevoir de nouvelles cloisons et l'émail. L'ouvrage présentait des difficultés sans nombre, et le résultat est parfait. Quant à la tête représentée de face, les yeux grand ouverts, encadrée d'une chevelure bouclée, on a prétendu qu'elle était composée d'une pierre précieuse, d'une agate peut-être, sur laquelle on avait peint en or les contours du cou, de la bouche, des sourcils, etc. C'est l'opinion émise par Durand [1] et c'est l'opinion qu'a adoptée

1. Durand, n° 30.

Mgr Pasini[1]. J'en ai une toute différente et où l'on voit une pierre, je ne reconnais que de l'émail couleur chair parfondu sur un masque d'or dont des cloisons également d'or dessinent tous les traits. C'est l'avis auquel je me suis arrêté après un examen attentif. Il y a à la vérité fort peu de cloisons pour retenir l'émail et l'empêcher de couler; mais les beaux émaux byzantins de la collection de M. Swenigorodskoï[2] nous ont appris que les Byzantins, dont la plupart des monuments émaillés son tfractionnés par des cloisons en très petites surfaces, n'ont pas reculé non plus devant la fabrication de pièces d'une dimension exceptionnelle, toujours d'ailleurs admirablement réussies.

La bordure de cette icone, qui ne mesure pas moins de quarante-six centimètres de haut, est entièrement recouverte d'entrelacs émaillés, semés de pierreries, qui entourent sept plaques d'émail rapportées : trois circulaires, quatre ovales; trois autres plaques circulaires, qui décoraient la partie inférieure du monument, ont disparu. Dans les médaillons ovales sont représentés, deux par deux, huit saints guerriers, cuirassés, nimbés, portant la lance et le bouclier. Ces figures rappellent par leur disposition un beau camée du Cabinet de France, une sardonyx sur laquelle est représenté le Christ entre saint Georges et saint Demetrius[3]. Bien que l'ensemble du tableau ne puisse prétendre à une très haute antiquité — il est très probablement du xiie siècle — c'est certainement un des joyaux les plus précieux du Trésor de Saint-Marc. Le dessin, pour n'être pas toujours d'une absolue correction, a dans sa raideur même, dans ses données conventionnelles quelque chose de grandiose et de tout à fait susceptible de frapper l'imagination.

Une autre figure de saint Michel, qui orne un tableau à peu près de même dimension que le précédent, est un spécimen aussi extrêmement intéressant, mais malheureusement moins intact de l'art byzantin. Cet objet, bien qu'il ait conservé son revers en argent ciselé et doré, a subi bien des remaniements et il n'est pas difficile, au premier coup d'œil, d'y distinguer plusieurs mains[4]. Saint Michel est représenté à mi-corps, de face, nimbé, les ailes éployées. De la

1. *Tesoro*, p. 72.

2. Voyez l'ouvrage de l'abbé Schulz, *Die byzantinischen Zellen-emails der Sammlung Swenigorodskoï*, Aix-la-Chapelle, 1884. Ces chefs-d'œuvre de l'art byzantin vont voir bientôt le jour dans un ouvrage spécial, accompagné de magnifiques planches, qui est actuellement sous presse.

3. Chabouillet, *Catalogue des camées de la Bibliothèque impériale*, p. 47, n° 267.

4. *Tesoro*, pl. IV.

main droite levée il fait un geste de bénédiction, de la gauche il tient un long sceptre orné de pierres précieuses. Ici les émaux n'interviennent qu'accessoirement dans la décoration : on en a recouvert les ailes, le pourtour du nimbe, certaines parties des vêtements. Mais l'or et les pierreries jouent le principal rôle. Le visage en relief est d'or repoussé et se détache sur un champ orné de rinceaux exécutés en filigranes d'une finesse incroyable. Remarquons en passant que ce filigrane est formé d'un fil de métal unique et strié, tandis que dans la plupart des cas, en Occident et à Venise en particulier, il est généralement composé de deux ou trois fils tordus ensemble : on peut faire aisément cette comparaison sur le tableau qui nous occupe, car les bords en sont décorés précisément suivant ce dernier système, d'un effet puissant, surtout quand les rinceaux sont accompagnés, comme c'est ici le cas, de petits appendices roulés en forme de cônes; mais l'aspect en est moins délicat.

Le saint est vêtu d'une riche tunique, dont les manches sont ornées de bracelets, et d'un manteau dont l'étoffe est divisée en compartiments rectangulaires encadrant des rosaces. Ces compartiments et ces rosaces sont obtenues au moyen d'émeraudes et de rubis. La monture des émeraudes est très curieuse : comme elles sont de forme allongée elles sont simplement placées dans une alvéole à bord granulé dans laquelle les retiennent deux fils de métal disposés en demi-cercles, rabattus sur leurs extrémités : de la sorte la pierre conserve toute sa légèreté et tout son éclat et n'est point écrasée par la monture.

Il me faudrait de longues pages si je voulais entrer dans la description de toutes les reliures et des tableaux en orfèvrerie qui sont au trésor de Saint-Marc ou en ont fait partie et sont aujourd'hui conservés au palais ducal. Je voudrais seulement insister sur quelques-uns des procédés décoratifs que ces monuments nous révèlent.

En général tous les émaux ont été exécutés isolément puis disposés dans un ordre symétrique sur une plaque d'or ou d'argent doré. L'intervalle entre les émaux est décoré de pierres précieuses serties dans des chatons, soit rapportés, soit ménagés dans la plaque de fond préalablement découpée. C'est un système qui a été usité en Occident. Ce qu'il y a de très particulier dans ces monuments, c'est l'emploi des perles fines, tantôt grosses, tantôt petites, enfilées et disposées autour des médaillons ou des rectangles émaillés. On pourrait citer plusieurs monuments du moyen âge français ou

allemand où les perles ont été ainsi traitées; mais ils sont relativement rares : chez nous on a préféré les sertir ou les fixer par une branche de métal qui les traverse de part en part. Le système que je viens d'indiquer semble avoir été général à Byzance, car nous le rencontrons non seulement sur les reliures [1], mais nous le retrouvons encore sur les bordures de calices, sur les couronnes. J'aurai d'ailleurs à y revenir.

Un autre genre de décoration qu'il faut aussi signaler, ce sont les compartiments d'entrelacs, non pas des entrelacs de rinceaux comme on en trouve partout, mais de véritables entrelacs à dessins géométriques comme on en rencontre en Occident dans un grand nombre de manuscrits et surtout dans les manuscrits anglo-saxons [2]. Il faut remarquer cette particularité parce qu'elle pourrait parfois induire en erreur sur la nationalité de certains monuments. Ce n'est pas du reste seulement au Trésor de Saint-Marc que se trouvent des exemples de cette décoration. La Vierge byzantine de la cathédrale de Liège, épave du sac de 1204, offre également un exemple caractéristique de cette décoration alliée au filigrane, mais avec lequel on ne saurait la confondre [3] : l'une est le résultat d'un travail de gravure, de ciselure, de repoussage ou d'estampage, tandis que l'autre est produit au moyen de métal rapporté.

Parmi les reliures du Trésor de Saint-Marc, une seule nous offre la scène de la Crucifixion exécutée sur une seule et même plaque au moyen de l'émail cloisonné [4] et encore les dimensions du sujet sont-elles loin d'atteindre celles des plaques de reliure du Trésor royal de Munich [5] ou du Trésor de Gran [6]. Un tableau qui représente

1. Voyez *Tesoro*, pl. VI, VII, VIII, IX, X, XI.

2. Voyez notamment, *Tesoro*, pl. XII.

3. Voyez une bonne reproduction de la Vierge de la cathédrale de Liège dans l'*Art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge*, par C. de Linas, p. 81. Un reliquaire byzantin conservé dans le trésor de la cathédrale de Gran, en Hongrie, offre une bordure du même genre.

4. *Tesoro*, pl. XXIII.

5. Publiée dans Hefner-Alteneck. *Costumes, œuvres d'art et ustensiles depuis le commencement du moyen âge*, 2e édition.

6. La reliure de Gran, œuvre byzantine de premier ordre, provient peut-être des bagages d'un cardinal interceptés au retour de la croisade de 1204 par les Hongrois. Je risque, après M. de Linas, cette identification qui amènera peut-être à connaître la vérité. Voyez au sujet de ce vol, Riant, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle par les Latins*, p. 193 (Extrait des *Mém. de la Soc. des Antiq. de France*, t. XXXV); et *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, II, 63.

aussi la Crucifixion [1] offre ceci de particulier que les plaques sur lesquelles sont émaillés les personnages, le Christ, la Vierge, saint Jean, deux anges, sont découpées suivant les contours des personnages eux-mêmes et rapportés sur une plaque de fond. Ainsi que



VASE ANTIQUE OU BYZANTIN (MONTURE EN FILIGRANE DE VENISE).

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

l'indique un fragment d'inscription placé en tête de ce tableau, l'ensemble formait autrefois un reliquaire de la vraie croix.

Nous donnons ici la reproduction de l'un des plats d'une reliure qui est conservée à la Bibliothèque de Saint-Marc [2]. Je ne m'appesan-

1. *Tesoro*, pl. III.

2. J. Durand a décrit en quelques lignes le plat supérieur de cette reliure, mais sans se prononcer sur son âge, *Annales archéologiques*, XXII, p. 79.

tirai pas sur la description des disques d'émail qui la décorent : le dessin suffit pour en donner une idée, mais je ferai remarquer le Christ vêtu du *colobium*, auquel correspond sur l'autre plat une Vierge représentée également sur une croix, les mains levées, entourée de quatre inscriptions disposées à la façon des monogrammes. Inutile de parler du manuscrit que recouvre cette reliure : il est du XIVe siècle et n'a par conséquent rien à faire avec elle. Mais ce qu'il importe de faire remarquer, ce sont ces fils de perles qui entourent toutes les parties de la reliure et aussi, et par-dessus tout, le procédé de décoration mis en œuvre pour la bordure : ce n'est point de l'émail cloisonné comme pour le Christ et les médaillons qui l'accompagnent, mais bien une mosaïque de verre pourpre, vert et bleu, formée de petits fragments incrustés à froid dans des cloisons d'or, de façon à former un dessin symétrique. Je ne sache pas que l'on ait signalé un autre exemple de la mosaïque ou de la verroterie cloisonnée employée concurremment avec l'émail, à Byzance du moins ; et je soupçonnerais dans tout cela quelque remaniement qui aurait défiguré l'objet si dans l'image du Christ nous ne retrouvions les mêmes matières que dans la bordure, employées pour émailler.

Si la constatation de la simultanéité de l'emploi des deux procédés est aisée, il n'est pas facile d'assigner un âge à ce monument. Mgr Pasini le date avec quelque hésitation du XIIe siècle ; pour ma part, je pense qu'il faut le vieillir beaucoup plus. S'il est vrai que nous trouvons encore au XIIe siècle et même plus tard en Occident le Christ vêtu du *colobium* ou même, à Limoges par exemple, d'une longue robe à manches, sur toutes les représentations byzantines de la Crucifixion qui se trouvent au Trésor de Saint-Marc et dont bon nombre datent au moins du XIIe siècle, le Christ n'est plus vêtu que d'un court jupon. Et, à moins que nous ne possédions là un échantillon d'un art particulier, byzantin de style, mais spécial à un pays soumis à la domination grecque, on est autorisé à considérer les exemples que nous fournit le Trésor de Saint-Marc lui-même comme offrant le type le plus généralement adopté par les Grecs au XIIe siècle. Je sais bien que faire remonter cette œuvre jusqu'au Xe siècle présente quelque difficulté : nous sommes habitués, avec quelque apparence de raison, à considérer cette époque comme l'instant de l'épanouissement de l'art byzantin le plus élevé et notre Christ ne peut avoir la prétention de passer pour un chef-d'œuvre. Cependant si cette date n'était pas admise pour des raisons purement esthétiques, la question se compliquerait encore davantage puisqu'il nous faudrait

alors remonter de plusieurs siècles en arrière. On voit que la question ne laisse pas de présenter de nombreuses difficultés. Il me semble toutefois impossible d'admettre que ce monument soit aussi moderne que le XIIe siècle et je laisse à d'autres plus compétents le soin de se prononcer définitivement. Je n'éprouve aucune répugnance à faire dater cette reliure d'une époque très reculée, puisqu'elle présente, à mon avis, les caractères d'une ancienneté incontestable. Quant aux médaillons qui accompagnent le crucifix, il est très douteux qu'ils soient du même temps : en tout cas ils ne sont plus rangés dans l'ordre qu'ils devaient occuper.

Peut-on conclure? Il y aurait peut-être quelque témérité à le faire d'une façon tout à fait affirmative. Mais je ne dissimulerai cependant pas que faire de cette reliure un monument de la fin du VIIe ou du commencement du VIIIe siècle, antérieur aux empereurs inconoclastes (717-842) me paraîtrait absolument permis par la comparaison avec les types similaires connus; et la juxtaposition de deux procédés techniques qui ont pu s'exclure l'un l'autre dans la suite, du moins dans cet emploi particulier, est encore une présomption en faveur d'une haute antiquité [1].

J'abrège; il faudrait s'arrêter à chaque pièce pour la disséquer et ce n'est point là l'affaire d'une revue telle que la *Gazette*. Avant de quitter les tableaux et les reliures byzantines, signalons une petite mosaïque portative, représentant saint Jean-Baptiste [2]. Ce petit monument, de la plus grande finesse, mesure environ 20 centimètres de haut; malheureusement il n'est pas intact et une partie importante des cubes imperceptibles qui le composaient se sont désagrégés.

Les tableaux de matières textiles de provenance byzantine sont très rares dans le Trésor de Saint-Marc; comme je l'ai déjà dit,

1. Je ne veux point entrer ici dans le vif d'une discussion au sujet du rapport qui peut exister entre cette mosaïque de la reliure de Saint-Marc et la verroterie cloisonnée proprement dite. Je dois signaler cependant une certaine analogie entre cette reliure et une autre pièce qui se trouve à la cathédrale de Milan. C'est une figure de l'Agneau nimbé, fixée sur une reliure en ivoire. Labarte a publié ce monument (*Histoire des arts industriels*, 2e édition, t. I, pl. V, p. 32) et a pris cet agneau pour un émail cloisonné en or. Il n'y a point d'émail là-dedans. J'ai pu m'assurer récemment que ce que sertissaient les cloisons d'or était du verre taillé, rouge et vert; ce qu'il y a de plus curieux, c'est que ce verre a subi à sa surface non un polissage, mais un travail de taille, comme on l'a fait plus tard pour les pierres précieuses. Cette pièce date du VIe siècle environ.

2. Sur les mosaïques byzantines portatives voyez le catalogue qu'en a dressé E. Müntz, dans le *Bulletin monumental*, t. LII, p. 223 et suiv.

l'incendie de 1231 dut détruire la majeure partie des étoffes; le temps s'est chargé de venir à bout du reste : aujourd'hui Saint-Marc ne peut montrer que deux devants d'autel (*frontale*). L'un [1] est une broderie authentique du XIIe siècle. Sur un fond de soie violette sont brodés les archanges Michel et Gabriel, debout, tenant d'une main le globe, de l'autre un sceptre. Au-dessous de ces deux figures est brodée une longue inscription qui nous apprend que ce *frontale* est une offrande de Constantin Comnène, cousin de Manuel Comnène [2]. Des feuillages, également brodés, bordent cette pièce d'étoffe qui, par sa date, offre un intérêt tout particulier. Je lui préfère néanmoins, au point de vue de l'art, un autre devant d'autel, sans doute de la même époque, qui représente deux anges veillant sur le corps du Christ couché dans son tombeau [3]. Le Sauveur est étendu tout de son long, les mains croisées; il est vêtu d'un petit jupon court et sous son bras droit est placé le livre de vie. Les deux anges, vêtus de longues tuniques, tiennent dans leurs mains deux éventails à longues hampes, deux *flabella* du genre de ceux que les inventaires du moyen âge nomment *cherubim*. Ce sont, en effet, des chérubins qui y sont représentés : leurs figures brodées de blanc, entourées de trois paires d'ailes brodées de vert se détachent sur un fond rouge. M. de Linas a retracé, dans un mémoire d'une profonde érudition, l'histoire de ce meuble liturgique [4], depuis ces *flabella* de parchemin peint ou de métal ciselé et émaillé qui ont passé pendant longtemps pour des croix de consécration jusqu'à ces vulgaires chasse-mouches en plumes de paon que l'on porte dans certaines cérémonies devant le Souverain Pontife. Je crois néanmoins que ceux de Saint-Marc lui ont échappé; ils n'auraient du reste rien apporté de nouveau à son excellente dissertation : ce sont exactement les *rhipides* figurés dans les fresques byzantines de l'église de Nékrési au Caucase et le *flabellum* de l'Église russe actuelle n'en diffère que médiocrement [5]. Les personnages du *frontale* de Saint-Marc, y compris les symboles des Évangélistes qui en garnissent les angles, se détachent sur un fond, que le temps a rendu jaune d'or, semé de croix inscrites dans des disques. La bordure surtout mérite une mention spéciale à cause des feuillages délicats qui en forment

1. *Tesoro*, planche XIX, n° 42 *a*.
2. *Tesoro*, p. 77, 78.
3. *Tesoro*, pl. LXVIII, n° 166.
4. C. de Linas, les *Disques crucifères, le flabellum et l'umbella*. (Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 1883 et 1884.)
5. C. de Linas, ouvrage cité, p. 46, 47 et 51.



PLAT D'UNE RELIURE BYZANTINE.

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

le principal motif d'ornement. Bref, comme étoffes byzantines, je n'en vois pas beaucoup que l'on puisse comparer pour la beauté et pour la fraîcheur à celle-là : il y en a bien deux ou trois au dôme d'Halberstadt qui ont la même origine et dont mon confrère et ami, M. Louis Courajod, m'a communiqué les photographies : mais elles ne peuvent être comparées à l'étoffe de Saint-Marc dont elle n'ont jamais eu la finesse et d'ailleurs ce sont aujourd'hui de véritables loques informes.

Si j'ai laissé de côté jusqu'ici un très beau tableau orné d'une plaque de lapis incrusté d'or et monté en argent doré, c'est que cet objet va me ramener à parler du filigrane dont j'ai déjà dit un mot et que j'aurai maintes fois à mentionner en parlant des vases liturgiques et des reliquaires du Trésor de Saint-Marc. Un mot d'abord du tableau en lui-même : il se compose d'un disque de lapis sur lequel sont rapportées des figures en bas-relief : le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Ces appliques sont d'or ou d'argent doré, la chose, d'ailleurs difficile à discerner, importe peu. Les inscriptions qui accompagnent les personnages sont d'or et incrustées lettre par lettre dans la pierre. C'est là un exemple fort rare d'une technique particulière aux Byzantins et dont le Musée du Louvre possède un remarquable spécimen dans une charmante amulette qui provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis et peut-être du pillage de Constantinople [1]; de grosses perles enfilées contournent le disque de lapis qui me paraît être du XI[e] ou du XII[e] siècle; de la bordure extérieure du tableau, il n'y a rien à dire : elle est ornée d'entrelacs et de rinceaux repoussés, œuvre d'un artiste de la Renaissance qui y a fixé des émaux byzantins.

Mais entre cette bordure et le disque central s'étalent de grands compartiments de filigrane formé d'un double et d'un triple fil de métal tordu. De nombreuses pièces du Trésor de Saint-Marc nous montrent ce genre de décoration; l'un des plus splendides exemples est un grand vase arabe; nous donnons ici le dessin d'un autre vase tout à fait du même goût, mais qui malheureusement a perdu une de ses anses; un autre petit vase d'albâtre, qui a peut-être contenu des reliques, est monté tout à fait de la même manière. C'est donc là une méthode très générale et l'on est en droit de se demander

1. Cette amulette a été gravée par Jacquemart dans les *Gemmes et Joyaux* de Barbet de Jouy, pl. XI.

si l'honneur d'avoir tordu en spirale ces élégants rinceaux doit être attribué à des orfèvres byzantins ou bien si des Occidentaux, à l'imitation des Grecs, ont produit ces merveilles d'habileté et de goût. Pour moi, la réponse ne saurait être douteuse; quand on a tant soit peu manié les filigranes fabriqués en Occident au moyen âge et dont notre Limousin contient encore de si précieux échantillons [1]; quand



VASE ANTIQUE EN ALBATRE (MONTURE EN FILIGRANE DE VENISE).

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

on a vu des ouvrages, tels que le reliquaire de la vraie croix du Trésor de Trèves [2]; quand on a vu d'autre part les filigranes si fins et si déliés, mais incontestablement byzantins du Trésor de Saint-Marc, il n'est pas possible d'hésiter : la plupart de ces vases ornés de filigranes ont été remontés à Venise au XIIIe siècle et ce sont là des échantillons hors ligne d'un art que les gens du moyen âge appré-

1. Voyez au sujet de quelques-unes de ces croix, R. de Lasteyrie, la *Croix de Gorre*, *Bulletin du comité des Tr. hist.*, section d'archéologie, 1884, p. 488 et suiv. — Barbier de Montault, la *Croix à double croisillon*, *Bulletin de la Soc. arch. de Tarn-et-Garonne*, 1882, p. 33 et suiv. — Rupin, *Croix byzantine de l'église d'Aubazine*, *Bulletin de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. I, p. 275. — Barbier de Montault et L. Palustre, *Orfèvrerie et émaillerie limousines*, pl. XIII à XV. J'en passe et des meilleures, telles que celle du Louvre, qui provient de Laon.

2. L. Palustre et Barbier de Montault, le *Trésor de Trèves*, pl. XXI, XXIII et XXIV.

ciaient à sa juste valeur et auquel ils avaient donné le nom d'*opus veneticum. L'ouvrage de Venise* tel que nous le trouvons décrit en 1295 dans l'inventaire du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII me paraît ne pas être autre chose : c'est [1] bien là l'*opus ad filum de opere venetico;* et la plupart des passages d'inventaires réunis par Laborde dans son *Glossaire* [2] doivent être ainsi expliqués. Je serais heureux si cette opinion, émise déjà par M. Darcel, puis en 1875 par Ferdinand de Lasteyrie [3] et reprise par moi en 1882, était définitivement adoptée. C'est aussi l'avis de Mgr Pasini qui dans la *Préface* du Trésor de Saint-Marc a fait valoir en sa faveur des arguments tout à fait probants [4]. Voilà l'idée lancée : espérons qu'elle fera son chemin et que l'on rendra bientôt sans contestation à Venise un procédé technique qui lui valut autrefois une partie de sa renommée artistique.

ÉMILE MOLINIER.

(*La fin prochainement.*)

1. Voyez ma publication de l'*Inventaire du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII,* dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 1882; notamment articles 91, 92, 136.
2. Marquis de Laborde, *Glossaire* au mot *Venise* (*ouvrage de*).
3. F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie,* p. 139.
4. *Tesoro,* Prefazione, p. 12 et suiv.



LES

VAN DE VELDE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

II.

JAN VAN DE VELDE.



Le second fils de Van de Velde, le calligraphe, portait comme lui le prénom de Jan, et ainsi que nous l'apprend l'excellente étude de MM. Ph. van der Kellen et D. Franken qui lui est consacrée [2], il était né probablement à Rotterdam, entre 1595 et 1597. Son père, désireux de lui faire donner une instruction artistique convenable, l'avait envoyé à Harlem, chez Jacques Matham qu'il connaissait et dont le talent devait d'ailleurs plaire à l'habile écrivain : Matham était alors aussi apprécié comme dessinateur à la plume que comme graveur. Dès 1614, le jeune élève était inscrit à la Gilde de Saint-Luc, mais probablement en qualité d'apprenti, car d'après les lettres que lui adressait son père et dont quelques-unes nous ont été conservées, il n'avait pas encore, en 1617, le droit de graver pour son propre compte [3].

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 177.

2. L'*Œuvre de Jan Van de Velde*, décrit par D. Franken Dz. et J. Ph. van der Kellen. 1 vol. in-8°; Amsterdam, 1883.

3. Il existe cependant un assez grand nombre de gravures, signées de J. van Velde, et datées de 1615, 1616 et 1617. Ces dates avaient fait supposer à divers auteurs que ces gravures étaient de Jan Ier, le calligraphe. Sans pouvoir expliquer cette anomalie, MM. Van der Kellen et Franken ne croient pas qu'il y ait lieu d'accepter une hypothèse qui n'est du reste confirmée par aucun autre document.

Ces lettres, — nous en possédons trois, une de 1613 et deux de 1617, — intéressantes par leur naïveté, nous fournissent des informations précieuses sur les mœurs de ce temps et sur la famille de l'artiste. De Rotterdam où il est encore, le maître d'école envoie à son fils des recommandations de sagesse et d'économie. Il désirerait ne pas abréger la durée de son apprentissage; mais les sacrifices faits par lui sont assez lourds, et il y a des moments où l'école ne rapporte guère. Le bonhomme voudrait donc qu'à côté du temps employé par le jeune artiste à son instruction et de celui qu'il doit à son maître, il trouvât encore le loisir de s'occuper de quelques travaux lucratifs. Il lui en parle à mots couverts, comme s'il craignait d'éveiller sur ce point la défiance de Matham. Lui-même, d'ailleurs, cherche à gagner quelque argent à Harlem, où il est en relations avec un certain Guillam, maître d'école à Harlem, probablement le père du célèbre Coppenol, l'ami de Rembrandt. Il lui adresse, par l'entremise de son fils, un album de pièces calligraphiques, contenant environ 100 feuilles, et dont il voudrait obtenir 100 florins, car il estime que ce prix de 1 florin par feuille est bien modique. Avec les nouvelles et les bons souvenirs de sa famille, il envoie de temps à autre au pensionnaire de Matham quelque argent, des souliers neufs qu'il doit réclamer au batelier, ou une paire de manches neuves confectionnées par sa mère, qui pour adoucir la vie de l'exilé lui fait parvenir « quatre florins et un sou », en attendant sa visite. Les petits travaux du débutant sont placés par son père, à des conditions peu avantageuses, il est vrai, « mais il faut bien sacrifier quelque chose pour être connu, et plus tard il gagnera davantage... Qu'il continue à faire de son mieux pour se perfectionner, cherchant à progresser plutôt qu'à gagner tout de suite, sans négliger pourtant les petits bénéfices qui peuvent se présenter à lui ». Puis, après être revenu à ses conseils d'économie, car « il a beaucoup de frais et le métier va mal », le bon père insiste sur la nécessité d'avancer dans ses études, de manière à graver ses propres compositions, puisque « il vaut mieux inventer que copier les autres », et il termine en lui recommandant « de craindre le Seigneur et de rester vertueux; avec cela, il sera heureux, bien vu de Dieu et des gens vertueux ».

Ces sages conseils étaient docilement suivis, et celui à qui ils s'adressaient devait pendant toute sa vie conserver les habitudes d'ordre et de travail qu'il avait contractées dans sa jeunesse. Jan van de Velde, en effet, a beaucoup produit, et l'œuvre laissé par lui est considérable; mais, outre les nombreuses planches qu'il a gravées,

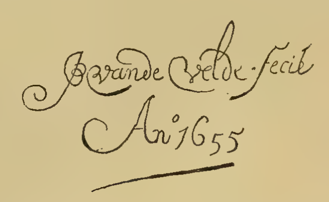


L'HIVER, PAR JEAN VAN DE VELDE.

(Fac-similé d'une estampe tirée de la Suite des *Saisons*, de 1617.)

a-t-il aussi peint quelques tableaux? On rencontre, il est vrai, son nom dans les catalogues de plusieurs ventes faites au siècle dernier. Il y est donné comme l'auteur d'un petit *Paysage d'hiver* vendu à Amsterdam en 1721, et d'un autre *Paysage* vendu en 1727 dans la même ville. Enfin, en 1759, on lui attribue également un *Paysage plaisant*, mis aux enchères avec la collection de M. Selhof, à la Haye. La trace de ces différents ouvrages étant perdue, nous ne pouvons savoir s'ils sont véritablement de lui. Peut-être quelque confusion a-t-elle été faite à cet égard, avec des tableaux d'Esaïas notamment. Quoi qu'il en soit, le seul paysage présenté aujourd'hui comme étant de Jan van Velde est le *Tobie avec l'ange*, qui, au musée de Brunswick, est désigné depuis assez longtemps sous cette dénomination que M. Riegel croit justifiée, mais nous ne savons pour quel motif, car le tableau, assez insignifiant, du reste, ne porte pas de signature et ne peut être comparé à aucun autre ouvrage du maître dont l'authenticité soit reconnue.

Quant à d'autres tableaux de *Nature morte*, positivement signés, ceux-là, et dont MM. J. Gigoux et D. Franken à Paris, et à Bruxelles, M. Saville Lumlay et le Musée possèdent des spécimens [1], leurs dates, comprises entre 1655 et 1658, ne permettent pas de les attribuer à Jan II. Mais ils sont probablement l'œuvre d'un fils du graveur, nommé Jan comme son père et son grand-père, et les paraphes compliqués dont il accompagne sa signature rappellent un peu la virtuo-



sité calligraphique de ce dernier. Ces peintures, d'une composition assez élémentaire, sont, d'ailleurs, remarquables par la franchise des intentions et de la facture. Dans l'exemplaire du Musée de Bruxelles (représentant une orange, un citron, des noix et un verre rempli de vin blanc, posés sur une table couverte d'un tapis de velours brun), malgré la vigueur des empâtements et de la tonalité, la touche a conservé sa légèreté et la couleur sa transparence : M. P. Mantz

1. M. Bredius me signale également un de ces tableaux de nature morte, tout à fait remarquable et peint dans le genre de Kalf, chez Mme Lemker à Kampen.



LE CHANTIER.

(Fac-similé de l'estampe de Jean Van de Velde.)

possède également une nature morte datée de 1658, avec une signature enjolivée de paraphes, analogue à celle du tableau de Bruxelles : un verre de cristal rempli de bière, et au-dessous, une pipe, une mèche et un paquet de tabac. Ces modestes accessoires ont suffi à l'artiste pour composer un ensemble dont la tonalité d'un brun jaunâtre est à la fois harmonieuse et discrète.

A l'exemple de J. Matham, son maître, Jan II a fait, à la plume, des dessins fort recherchés de son temps. Nous avons mentionné, plus haut, le beau portrait de son père qui se trouve à l'université de Leyde. M. Franken possède également de lui un *Paysage d'hiver* dessiné au bistre, dont les arbres, assez massifs, ont un peu l'apparence de panaches, mais les personnages y sont parfaitement indiqués et l'aspect général est agréable et vivant. C'est surtout comme graveur, du reste, que Jan s'est fait connaître, et le catalogue des estampes qui peuvent lui être attribuées — catalogue dressé par MM. Van der Kellen et Franken dans leur consciencieuse notice sur le maître — ne comprend pas moins de 500 pièces. Tous les genres y sont représentés : portraits, paysages, allégories, scènes empruntées à la vie contemporaine, illustrations de livres descriptifs, de poésies, de fables ou de recueils de chansons comme ceux de J. Starter et de G. Brédero; Van de Velde accepte toutes les tâches. Quand on est tant soit peu au courant de la vie hollandaise à cette époque, on peut, en feuilletant son œuvre, pénétrer d'une manière plus intime dans la connaissance des mœurs et de l'art contemporains. Comme Ésaïas, Jan est bien de son temps et de son pays et, en témoin scrupuleux, il nous en retrace fidèlement toutes les babitudes. Mais, s'il est plus fécond que son frère, il est aussi plus superficiel ; il n'a ni son talent, ni son originalité. Dans les nombreux portraits qu'il a gravés et dont la ressemblance paraît, d'ailleurs, exactement exprimée, il est difficile de se rendre compte de ce qu'il peut y avoir d'individuel dans l'exécution des divers artistes qu'il a copiés et il s'agit pourtant de peintres aussi dissemblables que Hals, Soutman, P. Molyn ou Saenredam.

Bien qu'il soit resté très franchement Hollandais, peut-être Jan a-t-il voyagé hors de sa patrie. Dans une suite des *Mois* datée de 1618 et dédiée au syndic de la Haye, Pierre van Veen, le frère du maître de Rubens, le paysage du mois d'*Octobre* semble une vue prise d'après nature sur les bords du Rhin. Avec les châteaux forts qui les dominent, ces coteaux sur lesquels des campagnards récoltent la vendange parmi des vignes disposées en étages, rappellent bien les horizons de

cette pittoresque contrée. Ces indications, cependant, n'ont pas un caractère de précision très marqué et, avec M. Franken, nous serions assez disposé à croire que l'artiste, désireux sans doute de mettre quelque variété dans son œuvre, a tout simplement cédé « à la tentation de montrer aux habitants d'un pays plat comme la Hollande, les paysages montagneux des bords du Rhin ou de la Moselle ». A plus forte raison et bien que cette hypothèse soit présentée comme très vraisemblable par des écrivains tels que MM. Bode et Riegel, nous ne pensons pas que Van de Velde ait poussé jusqu'en Italie et qu'il y ait travaillé sous les yeux même d'Elsheimer. Les motifs italiens qu'on rencontre dans son œuvre se bornent, en somme, à deux planches non signées : la *Vue de Torre di Conti* et celle du *Château Saint-Ange*, qui ne sont que des copies de deux grandes eaux-fortes de W. Van Nieulandt, et aux deux *Vues de Rome*. Ces dernières, il est vrai, sont signées et datées de 1617 et 1618, mais elles nous paraissent inspirées par les nombreuses gravures d'*italianisants* tels que Goudt, Uytenbroeck, Lastman, les frères Pynas, etc., que Van de Velde avait pu voir chez son maître, plutôt qu'exécutées d'après des dessins faits sur place. Si Jan était allé en Italie, il en eût, à notre avis, rapporté des études plus nombreuses et plus exactes que ces quelques pastiches [1].

Quoi qu'il en soit, le talent et le caractère de Van de Velde lui avaient mérité la considération de ses compatriotes et de ses confrères. En 1623, il fait hommage à la ville de Harlem de plusieurs gravures, tirées sur satin, en l'honneur du prince d'Orange, et reçoit à ce propos 42 livres de gratification. En 1626, le 25 juillet, l'artiste propose de nouveau aux magistrats l'offre d'un certain nombre d'exemplaires d'une suite de vingt feuilles représentant les Funérailles du prince Maurice, pour laquelle il avait obtenu des États généraux, l'année d'avant (1625), un privilège de huit années. Mais peut-être le tirage, que devait surveiller J. de Gheyn, était-il peu satisfaisant, car, non seulement cette offre ne fut pas acceptée, mais il fut enjoint à Van de Velde de retirer du commerce les exemplaires

1. Remarquons, en passant, combien il est difficile de se renseigner sûrement au sujet des auteurs réels d'un grand nombre des gravures de cette époque. Les indications diverses : *Fecit*, *invenit*, *sculpsit*, *excudit*, tantôt réunies, tantôt — et peut-être à dessein — incomplètes et quelquefois même mensongères, que portent ces gravures, prêtaient à des confusions souvent préméditées par certains éditeurs peu scrupuleux qui, spéculant sur ces indications mal définies, publiaient indûment des copies ou des pastiches de planches éditées par leurs confrères.

mis en circulation. A la suite de cette décision, celui-ci apporta, sans doute, plus de soin à cette publication, puisqu'en 1627 sa requête était agréée et il touchait cette fois 30 livres pour une de ces gravures. Son talent, d'ailleurs, lui valait de nombreuses commandes et dans sa *Description de Harlem*, publiée en 1628, J. Ampzing vante les mérites de son collaborateur et son habileté « qui lui permet de rivaliser avec les plus forts ». Nous savons, de plus, que le graveur avait formé plusieurs élèves et, en 1635, nous le voyons figurer parmi les commissaires de la Gilde; à raison de la sûreté de son goût et de son impartialité, il est même chargé, en 1636, avec S. Ruysdaël et le graveur Kittensteyn, d'estimer les peintures faisant partie d'une loterie organisée par la Gilde, parmi lesquelles nous remarquons trois tableaux de son frère Esaïas. A partir de ce moment nous perdons à Harlem sa trace que M. Bredius a tout récemment retrouvée à Enkhuysen où il vivait encore en juillet 1641. Sans que nous puissions savoir quels motifs l'avaient amené à se fixer dans cette ville, il paraît que l'existence qu'il y menait était des plus nécessaires; il était obligé de vendre ses œuvres à vil prix et d'exécuter de très grands dessins pour payer ses dettes les plus criardes. En tout cas, Van de Velde mourut avant le milieu de 1642, car le 7 juin de cette année, dans l'acte du mariage contracté à Amsterdam par Jan III, son fils, celui-ci, âgé alors de vingt-deux ans, est porté comme n'ayant plus que sa mère, retirée également à Enkhuysen.

Les gravures de Van de Velde diffèrent autant par leur mode d'exécution que par les sujets qu'elles représentent. Tantôt ce sont de simples traits sans aucune ombre, tantôt, au contraire, les planches, très chargées et d'un aspect singulièrement puissant, comportent des oppositions très vigoureuses destinées à faire ressortir les jeux de la lumière. Intéressantes par elles-mêmes, ces planches nous montrent aussi à quel point cette préoccupation des effets lumineux était familière aux artistes hollandais qui ont précédé Rembrandt et l'influence que leurs œuvres ont dû exercer sur le talent de ce dernier nous paraît évidente. Dans les plus remarquables de ces gravures, nous observons déjà ces contrastes d'éclat et d'obscurité profonde qu'affectionnait Caravage et avec lui Abraham Bloemaert, Elsheimer, Honthorst et Rubens lui-même dans quelques-unes de ses œuvres. Mais il était réservé au grand maître hollandais de tirer de ces combinaisons du clair-obscur une puissance d'expression inconnue jusque-là.

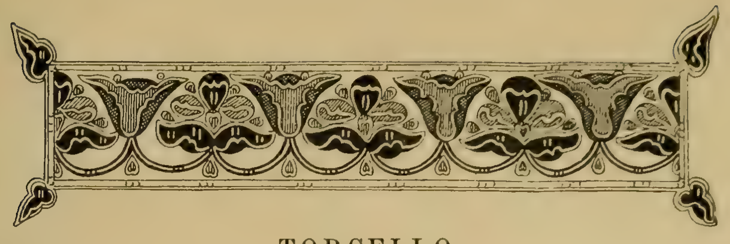
Parmi les planches de ce genre exécutées par Van de Velde d'après des ouvrages d'autres artistes, nous citerons les deux gravures du

Feu (*Ignis*) tirées des deux suites d'*Éléments* de Buytewech, et les deux scènes familières : la *Danse du mardi gras* et la *Nuit de Noël* d'après P. Molyn. Mais Jan manifeste lui-même son goût pour ces recherches du clair-obscur dans quelques-unes de ses propres compositions. Par trois fois, en représentant la *Nuit* dans les *Quatre points du jour*, il a su varier cette donnée et la traiter avec un égal succès; soit qu'il représente les ouvriers d'une blanchisserie qui se reposent de leur travail en attendant le jour, soit qu'il groupe des campagnards dans une cour de ferme autour d'un feu qui les éclaire, soit enfin, qu'il nous montre auprès du *Vyversberg* de la Haye, deux seigneurs et une dame accompagnés par un page, avec les grandes murailles du palais des Stathouders se dressant dans l'ombre, et l'eau des fossés qui reflète les clartés mystérieuses d'un ciel étoilé. La *Faiseuse de crêpes* nous fait assister à une veillée rustique dans un modeste intérieur, et l'artiste a comme surpris sur le vif la joie de ces petits enfants serrés les uns contre les autres, qui rient de bonheur à la vue des crêpes qu'apprête pour eux leur grand-mère. La planche de la *Sorcière* est peut-être plus remarquable encore et témoigne de la souplesse du talent de Van de Velde. A demi vêtue, les cheveux au vent, une jeune femme, en jetant une poudre magique dans la marmite qui bout devant elle, évoque l'apparition fantastique d'êtres grotesques dont les lueurs de la flamme, ainsi avivée, font paraître encore plus bizarres les faces grimaçantes et les corps monstrueusement difformes. La netteté du dessin, la franchise de l'effet, la beauté des intonations vigoureuses de ces noirs qui, dans leur intensité extrême, conservent encore une transparence veloutée, tout dans l'exécution de cette planche concourt à la force de l'impression et ce mélange de précision et de mystère donne à cette vision je ne sais quel air de réalité. L'artiste égale ici les meilleures créations de J. Bosch et de P. Breughel en ce genre; il fait même pressentir l'étrange poésie que Rembrandt mettra plus tard dans son célèbre *Docteur Faustus*. Au surplus, bien que le nom de Van de Velde ne figure pas dans l'inventaire du grand maître (sur lequel nous trouvons portées des planches de Buytewech et de Bloemaert), il est certain que celui-ci connaissait ses gravures et qu'il les avait même étudiées car, ainsi que le remarque avec raison M. Vosmaer, il leur a emprunté les éléments de sa composition du *Bon Samaritain*.

On reconnaît encore dans les paysages de J. van de Velde, quelque trace des traditions des primitifs, la complication des plans et l'accumulation de détails qui leur étaient chères. Il paye aussi parfois son

tribut à la mode en introduisant dans ses œuvres quelques ruines banales empruntées à l'Italie, comme ces Thermes ou ce temple de Tivoli, dont la silhouette apparaît si fréquemment dans les fonds des tableaux de cette époque ; mais, le plus souvent, il s'est plu à retracer les aspects de la nature au milieu de laquelle il vivait. C'est bien elle qui a ses préférences et les environs de Harlem, les ruines de Brederode ou de Cleef, les horizons étendus que domine le clocher de Saint-Bavon, les habitations ou les églises récemment ravagées par la guerre ; moins que cela, des chaumières, des fermes, des hangars, des masures branlantes et déjetées, des puits avec leur parure de mauves, de fougères et de géraniums sauvages, tels sont les humbles motifs qui l'ont surtout tenté. Il faut bien avouer que l'exécution, parfois assez gauche, trahit une étude insuffisante ; que les arbres sont le plus souvent indiqués grossièrement, ramassés en boules ou s'élançant en aigrettes, envahis par ces épais festons de lianes dont P. Bril, déjà, les enguirlandait ; que, dépouillés, ils offrent comme ceux d'Esaïas, l'apparence de coraux, et qu'enfin, les différences de leur feuillage sont péniblement accusées, d'une main lourde et inexpérimentée. Mais la facilité, l'entrain, l'aspect général de ces croquis enlevés lestement et sans prétention, rachètent, et au delà, ces légers défauts. On y sent circuler une sève nouvelle et le sentiment de certaines beautés de la nature, jusque-là méconnues, qui s'en dégage, justifie ce titre ingénu de *Regiunculæ amœnissimæ* que Van de Velde donnait lui-même à ces naïves représentations. Encore bien inhabiles, ces essais nous révèlent, du moins, des impressions plus directes et plus fortes. Les nombreuses éditions qui ont été tirées de ses *Mois*, de ses *Saisons*, de ses *Parties du jour* et de ces suites répétées de petits *Paysages* attestent le succès qui accueillait ces publications. Très appréciés par les contemporains, ces recueils dont les gravures étaient sans doute beaucoup copiées, aidaient à répandre partout le goût de la simplicité et avec son talent, tout secondaire qu'il soit, l'artiste, à cette date, a joué un rôle important et utile. Dans cette période de vie, de mouvement et de poussées en tous sens qui marque les débuts de l'art hollandais, alors que cet art semble encore indécis entre les divers courants qui le sollicitent, Jan van de Velde a puissamment contribué à lui inspirer l'amour de la nature et à montrer la sincérité entière qu'il convient d'apporter dans son étude. Ses propres œuvres tiennent dignement leur place à côté de celles de ses confrères que son burin a reproduites.

ÉMILE MICHEL.



TORCELLO

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].

III.

La grande mosaïque de Torcello. — Nous avons dit que la grande mosaïque décorait tout le mur occidental dans le Dôme torcellan; nous ne croyons pas que l'art de la mosaïque, appliqué à la décoration murale, ait jamais couvert ailleurs une aussi grande surface : on dirait d'une gigantesque tapisserie, mais d'une tapisserie étincelante, strictement tendue sur le plus beau panneau de l'édifice; aucune lacune, aucune déchirure dans ce splendide revêtement. Les restaurations qui, nous le savons, y furent faites à plusieurs reprises (la dernière, assez récente (1853), a remplacé quelques figures enlevées par fraude et vendues), n'ont pas altéré le caractère de l'ensemble. L'œuvre porte nettement le cachet du XIIe siècle, quoiqu'on puisse à la rigueur, comme le veulent quelques-uns, avancer sa date jusqu'au commencement du XIIIe; elle est à peu près du même art que les mosaïques de Saint-Marc de Venise, de Sainte-Marie-en-Transtévère de Rome et du Dôme de Montreale en Sicile. Plus de cent personnages y sont mis en action. Certes, le style de ces figures est rude et barbare; point de sourire, point de grâce, point de noblesse encore; l'artiste grec inconnu qui les dessinait était tout à sa pensée chrétienne; comme Giotto et Signorelli, il voulait frapper les imaginations, donner un enseignement terrible, dérouler un tableau parlant, expressif et mémorable. Mais un sentiment profond anime ce peuple de figures; elles restent gravées dans le souvenir; elles sont la digne paraphrase en image des sombres croyances qui étaient alors dans les cœurs;

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 286.

c'est dans un style analogue qu'il faudrait illustrer l'Apocalypse et les visions prophétiques.

La mosaïque se divise en six parties, en six zones. La première zone, ou zone supérieure, vient affleurer la charpente du toit; elle est ainsi réduite à une forme triangulaire de tympan. Les cinq zones suivantes, séparées par des filets blancs ou noirs, sont de largeur inégale. La seconde, en partant du haut, est fort grande; la troisième et la quatrième, égales entre elles, vont déjà en diminuant; la cinquième et la sixième, égales aussi, sont de dimensions encore moindres. Les figures suivent naturellement cette gradation. Un pareil artifice n'a pas pour but de produire un effet de perspective proprement dit, mais de conserver aux personnages des zones élevées et à leurs attributs, la plus grande netteté en les grandissant proportionnellement à l'éloignement. La zone inférieure est interrompue par la baie de la porte occidentale de la basilique, et la précédente coupée à demi par l'arcature de cette porte. Disons tout de suite que cette arcature est elle-même remplie par une mosaïque très fine qui semble d'une date postérieure; elle représente le buste de la Vierge dans l'attitude d'une *orante;* le monogramme grec de la Panagia est inscrit sur le champ et une inscription, un vers léonin de la basse latinité ecclésiastique, épouse la forme de l'arc :

VIRGO D[E]I NATUM PRECE PULSA TERGE REATUM.

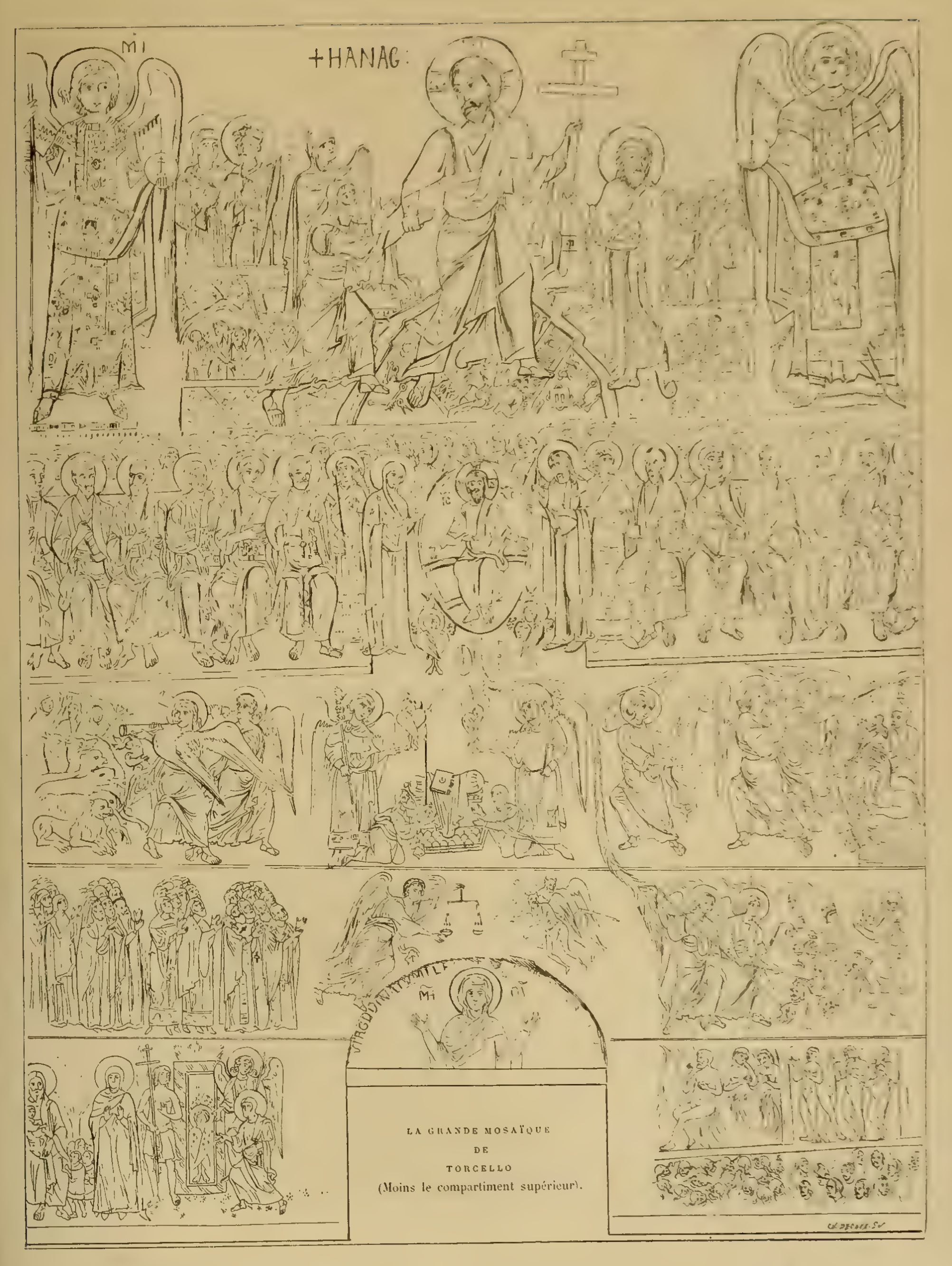
Les sujets représentés dans les six compartiments de la mosaïque sont les suivantes :

1° La Crucifixion;
2° La Descente du Christ aux Enfers, ou Résurrection des morts;
3° Le Tribunal céleste; }
4° L'Appel des âmes et des corps; } Le Jugement dernier.
5° Le Pèsement des âmes; les élus et les réprouvés; }
6° Le Paradis et l'Enfer. }

Première zone. — Le Christ en croix; un flot de sang sort de son flanc. A sa gauche et à sa droite, deux personnages, la Vierge et saint Jean, dans lesquels on a voulu voir à tort la personnification des Églises d'Orient et d'Occident [1].

Seconde zone. — Deux archanges gigantesques, Michel et Gabriel,

1. Nous reproduisons la mosaïque d'après les excellentes photographies prises par M. Naya, de Venise. Le compartiment supérieur n'ayant pu être photographié, nous ne pouvons le publier. Il n'offre pas, du reste, un grand intérêt iconographique.



LA GRANDE MOSAÏQUE
DE
TORCELLO
(Moins le compartiment supérieur).

désignés par leurs noms inscrits en abrégé, ferment la composition aux deux extrémités. Ils sont vêtus, à la mode byzantine, du *pallium* décoré de claves et de callicules, de la *palla* couverte de pierreries et du *monile* d'orfèvrerie. Ils tiennent en main la boule du monde et la lance; sous leurs pieds le serpent, l'esprit du Mal[1].

Au centre, une grande figure du Christ. Comme l'indique l'inscription H ANAC +, il préside à la résurrection des morts. De la main gauche, il élève la croix, terminée par le bas en forme de clef[2]; de la droite, il entraine dans un geste violent Adam hors du sein de la terre. Le sol est percé de tombes ouvertes. Derrière le vieil Adam, Ève sort à demi de sa fosse avec un mouvement de supplication. Des sortes de cavernes recèlent des âmes vêtues de blanc qui aspirent à la lumière supérieure[3]. Saint Jean-Baptiste, hirsute, se tient à côté du Rédempteur et le désigne du doigt. D'une fosse du dernier plan se dressent deux personnages nimbés et couronnés, Constantin et sainte Hélène. D'une autre fosse se lève une foule étonnée; on ne saurait méconnaître l'intention de l'artiste de les vêtir à l'orientale; ils sont les seuls personnages de la mosaïque qui aient la tête couverte de cette sorte de haut bonnet, et ils représentent vraisemblablement les Patriarches de l'Ancien Testament ou plutôt les Prophètes. C'est là la *resurrectio prima* de l'Apocalypse.

Sous les pieds du Christ est l'abîme, jonché de débris divers représentant les portes de l'enfer brisées, des ferrures, des gonds descellés, des clefs. La Mort renversée, la corde au cou, gît sous le talon de Jésus. — C'est la figuration naïve de la *mort de la Mort* et de la violation de l'enfer, cette grandiose imagination si éloquemment paraphrasée par saint Jean Chrysostome.

Troisième zone. — A cette zone commence le Jugement dernier, qui se continue jusqu'en bas.

Au milieu, le Christ, assis dans la mandorle, étend les mains dans un geste de juridiction et d'indulgence suprêmes. Debout à ses côtés, la Vierge et saint Jean-Baptiste et deux anges richement vêtus. Les douze apôtres, assis en ligne en deux groupes, occupent tout le devant

1. D'après les renseignements que nous a obligeamment fournis M. Gerspach, ces deux figures d'archanges sont modernes; la tête du Christ placé au centre de la même zone serait également restaurée; mais ces restaurations ne déparent pas l'ensemble.

2. *Habentem clavem abyssi* (Apoc., xx).

3. *Qui in carcere erant* (Ire Épître de Pierre, III, 19).

de la composition; derrière eux, une foule de têtes nimbées qui s'étagent [1].

De la mandorle part un ruban, ou pour mieux dire un fleuve de feu qui descend vers la droite [2], en se contournant, et traverse les zones inférieures où nous le retrouverons tout à l'heure. Deux petites roues semblent porter la mandorle, flanquées de deux chérubins à plusieurs paires d'ailes ocellées, sur lesquelles sont fixés les bustes des animaux évangéliques, le lion, le bœuf et l'aigle, chérubins semblables à ceux qui sont décrits dans la vision d'Ezéchiel. Les roues figurent également, on le sait, dans le même récit du prophète [3].

Quatrième zone. — Un livre fermé occupe le centre de ce compartiment, posé sur les coussins d'un trône devant lequel est étendu un tapis; la lance, le bâton porte-éponge et la couronne d'épines sont placés en arrière sous la garde de deux séraphins. Invités par deux anges, deux personnages sans auréole, agenouillés symétriquement, adorent ce livre qui est sans doute le Livre de la justice divine, le *liber scriptus* ou *liber vitæ* de l'Apocalyse, et non l'Évangile. Nous ne saurions assigner de nom aux deux figures à genoux, à moins qu'elles ne soient Adam et Ève régénérés.

A gauche et à droite, deux scènes bien particulières : l'appel des corps. A gauche, deux anges aux ailes déployées soufflent dans de longues trompes. A cet appel, des bêtes accroupies dans une caverne vomissent des membres mutilés. Ces bètes sont, autant qu'on en peut juger, un lion, un éléphant, un ours, un tigre, un chacal (?), des corbeaux, toutes bêtes terrestres ; elles rejettent des corps sans tête, des têtes sans corps, des pieds, des mains, des tronçons informes. Plusieurs personnages, enveloppés d'une sorte de burnous à carreaux comme d'un linceul, se livrent dans le fond à de grands gestes.

A droite, une scène similaire. Deux autres anges sonnent le même rappel funèbre et, sur les flots de la mer, s'avance une sorte d'Amphitrite barbare, vraie figure païenne, demi-nue, assise sur un monstre marin en forme d'hippocampe, qui rejette sur la rive un cadavre.

1. Plusieurs de ces têtes sont de fabrique moderne; mais elles ont été exactement calquées sur les exemplaires primitifs.

2. *Phiala iræ Dei* (Apoc. xvi). *Et descendit ignis a Deo de cœlo* (*ibid.*, xx). *Ingredere in medio rotarum quæ sunt subtus cherubim, et imple manum tuam prunis ignis quæ sunt inter cherubim* (Ezéchiel, x, 2). *Thronus ejus flammæ ignis, rotæ ejus ignis accensus. Fluvius igneus, rapidusque egrediebatur a facie ejus* (Daniel, vii, 9-10).

3. Ezéchiel, i, 15-21, et x, passim.

Ladite Amphitrite tient elle-même dans sa main un gros poisson, de la bouche duquel s'échappe un buste d'homme plein de vie ; enfin les flots sont remplis de poissons qui restituent des membres coupés.

Du même côté, entre ce tableau et l'adoration du Livre, est un personnage que nous ne sommes pas sûr de bien expliquer. C'est un ange qui marche à grands pas en tenant une sorte de rouleau qu'on pourrait prendre pour une corne d'abondance à cause de sa rigidité, sur lequel sont peints des ornements en forme d'étoiles. Nous nous contenterons d'émettre l'hypothèse d'un rapprochement avec les versets suivants de l'Apocalypse : *Et stellæ de cœlo ceciderunt super terram ; Et cœlum recessit sicut liber involutus*[1].

Mais revenons sur les deux scènes de l'appel des morts dont nous parlions à l'instant; elles soulèvent une question intéressante, et M. Ernest Renan veut bien nous communiquer à ce sujet la note suivante :

« A droite, la Terre rend ses morts. Parmi ces morts, il y a d'abord les déterrés qui tendent leurs mains vers le Christ. Leur situation ne présente aucun embarras, car la Terre, bien que prompte à dévorer les corps, est censée cependant en garder le bon creux, comme ces empreintes vides des cendres de Pompeï d'où l'on a pu, en y coulant du plâtre, obtenir l'image du mort. Beaucoup plus grave est le sort de ceux qui ont été dévorés par des bêtes. Une fois que la chair dévorée par un animal a été digérée, le Créateur lui-même, malgré sa toute-puissance, doit avoir fort à faire pour en retrouver les débris. Les premiers siècles chrétiens, héritiers des idées juives sur la résurrection des corps, éprouvaient devant de pareils cas une véritable terreur. M. Leblant a épuisé la question dans de savants mémoires lus à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il a montré le trouble que la disparition, ou même simplement la division du cadavre inspiraient aux premiers croyants et le soin qu'on remarque, dans les premiers récits des martyres, d'éviter que le corps du saint soit brûlé. Les Pères de l'Église, surtout saint Augustin, se donnent une peine extrême pour calmer sur ce point l'imagination des fidèles. Sainte Monique, partageait les idées spiritualistes de son fils, puisqu'elle lui disait à Ostie, comme il la supposait attristée par la pensée de ne pas être inhumée dans la terre d'Afrique : « Eh quoi, la distance est-elle plus longue de la terre au ciel à Ostie qu'en

1. Apoc., VI, 13, 14.

Afrique? » Quoi qu'il en soit, notre mosaïste semble avoir imité en ce point les prédicateurs qui se croyaient obligés de rassurer les fidèles sur le sort des malheureux qui n'avaient d'autre sépulture que le ventre des bêtes. Nous voyons, en effet, dans cette partie de la composition les bêtes les plus voraces, des lions, des tigres, des hyènes qui rendent consciencieusement les corps qu'elles ont dévorés. Nul doute sur le mouvement de ces animaux, car le lion, par exemple, *rend* un homme qui sort de sa gueule *la partie supérieure du corps en avant.* Les corbeaux, qui ont à se reprocher des curées du même genre, figurent dans le même groupe. »

« Le groupe de droite est encore plus significatif : la terre a rendu ses morts; la mer va rendre les siens. La mer est personnifiée par une Amphitrite imitée de l'antique; elle est entourée de poissons dont chacun rend un corps ou un membre qu'il est censé avoir englouti. Ainsi, la conscience chrétienne peut rester en repos. Les créatures les plus gloutonnes, les bêtes terrestres et celles de la mer seront forcées de rejeter les corps humains qu'elles ont indûment absorbés. »

Cinquième zone. — Au milieu de cette bande, au-dessus de la porte déjà décrite, un ange tient une balance en équilibre. Deux démons ailés, cornus et portant des ailes aux talons et un glaive au côté, essayent de faire pencher un des plateaux au moyen de leurs piques. Ils tiennent à la main et portent sur le dos et au cou des outres, des sacs, sans doute chargés d'or et pleins de péchés.

Sur la gauche, en quatre groupes, s'avancent les élus, classés par rang hiérarchique; les personnages du premier groupe portent le vêtement épiscopal, ceux du deuxième groupe le vêtement des clercs, ceux du troisième une sorte d'habit patriarcal et ceux du quatrième semblent pauvrement couverts de guenilles. Aucun de ces personnages n'a d'auréole.

Mais, sur la droite, le fleuve de feu qui prend sa source dans la mandorle divine, à la troisième zone, s'élargit en un panache de flammes ondoyantes. Deux anges armés de piques y poussent des damnés des deux sexes et de toutes les classes. On ne distingue que leur buste ; l'un porte une couronne, l'autre une chasuble, un troisième un turban ; de petits démons à peine visibles s'emparent d'eux pour les torturer. Dans le coin, Lucifer, caduc et chenu, est assis sur un trône formé par un serpent ou dragon à deux têtes qui engloutit des corps de réprouvés. Dans le giron de Lucifer est assise une jolie petite figure vêtue comme serait vêtu le bambino sur les genoux de

la Vierge. C'est l'Antechrist, et ces damnés sont les orgueilleux, les *superbes* du Dante, empereurs, impératrices, faux prophètes, etc. L'ajustement et la coiffure de plusieurs de ces bustes sont analogues à celui des figures des mosaïques de la façade de Saint-Marc du XIII[e] siècle, par exemple de celle qui représente la dédicace de l'église.

Sixième zone, coupée par la porte. — *Partie de droite*. Cette partie se divise elle-même en six compartiments[1]. Dans le premier pénètrent encore les remous du fleuve de feu ; trois figures nues, personnifiant les luxurieux, *qui peccaverunt ab ombilico et inferius*, sont plongés dans les flammes. Dans le second, quatre figures également nues qui, au lieu d'être dans une fournaise, paraissent se mouvoir dans l'obscurité, symbolisent ceux qui ont commis le péché de colère et de violence; deux d'entre elles se rongent les mains. Dans le troisième, fort indistinct, les oisifs sont ensevelis au fond d'un noir bourbier. Dans le quatrième, ceux qui ont péché par la vue sont représentés sous la forme de crânes dans les orbites desquels s'introduisent des serpents. Dans le cinquième, des têtes coupées, se détachant sur un fond de flammes et portant presque toutes aux oreilles des pendants de métal incandescent, figurent le supplice de ceux qui ont péché par le sens de l'ouïe ; enfin, dans le sixième compartiment, des crânes, des ossements divers, des mains et des pieds décharnés, épars dans une nuit épaisse, montrent la punition de ceux qui se sont damnés par le sens du toucher. En joignant à ces six divisions la partie superposée de la zone précédente, on a le tableau grossier, mais effrayant, de la *seconde mort* dont parle l'Apocalypse, peint avec une conviction telle qu'elle remplace l'art et la beauté. L'Enfer d'Orcagna au Campo-Santo de Pise n'a pas de plus terribles couleurs.

Partie de gauche. Cette dernière composition représente, à coup sûr, une scène de la vie bienheureuse, un tableau édénique opposé au terrible *scheol* qui lui fait pendant. Des fleurs jonchent le sol, des arbres se dressent dans le fond. Une porte de marbre, naïvement figurée, s'ouvre dans ce jardin, encadrant un chérubin armé qui la garde. A droite de cette porte, un ange et saint Pierre portant ses clefs, la

1. L'obscurité qui règne dans les angles formés par les murs du pignon occidental et les deux pilastres qui amorcent la colonnade empêche de bien distinguer le troisième et le sixième compartiment. La photographie s'arrête là où la lumière cesse ; il manque donc une bande, une bande fort étroite, à la droite et à la gauche de nos gravures pour qu'elles soient complètes ; mais les parties manquantes n'ont heureusement qu'un faible intérêt.


C TROYON

désignent du geste. A droite, une figure de jeune homme demi-nu. portant une croix, dont la tête n'est pas ceinte d'une auréole et dont le geste est un geste de refus. Puis viennent une Vierge debout et un saint Nicolas assis portant un enfant sur ses genoux ; entre ces deux figures, plusieurs petits enfants s'empressent vers saint Nicolas.

C'est certainemen la porte du paradis que saint Pierre indique du geste. Les enfants sont placés là comme représentant par excellence l'état d'innocence des âmes. Quant à la figure demi-nue, elle parait destinée à rendre cette idée que le baptême est une introduction dans la vie bienheureuse; on pourrait l'appeler le *néophyte*. Cette figure *humaine*, à peine ceinte d'une légère étoffe, est préparée pour la cérémonie lustrale qui lui ouvrira la porte du paradis, et par analogie avec le Baptiste, elle porte la croix qui est l'accessoire ordinaire de ce dernier.

Tel est, dans son ensemble, ce curieux monument iconographique. N'est-ce pas, en quelque sorte, la peinture type, le commentaire plastique complet de ces paragraphes de l'Apocalypse :

« *Et dedit mare mortuos qui in eo erant : et mors et infernus dederunt mortuos suos, qui in ipsis erant; et judicatum est de singulis secundum opera ipsorum.*

Et infernus et mors missi sunt in stagnum ignis. Hæc est mors secunda.

Et qui non inventus est in Libro vitæ scriptus, missus est in stagnum ignis ? »

Signorelli et Michel-Ange se débarrasseront plus tard des épisodes accessoires ; ils se borneront à peindre l'ascension des élus et la chute des réprouvés. La descente du Christ aux enfers, la résurrection des justes, l'appel des corps, le pèsement des âmes ne ten teront plus leurs pinceaux. Dans toute notre mosaïque, un seul perso nnage nous paraît difficile à expliquer : l'ange de la quatrième zone qui tient en main un objet constellé. Un examen attentif fait sur place élucidera sans doute cette dernière obscurité, si l'on n'accepte pas notre hypothèse.

La mosaïque de la nef de droite. — Au fond de la nef de droite, dans l'absidiole de la chapelle du Saint-Sacrement, on voit un autre échantillon de l'art de la mosaïque au XIIe siècle : c'est un Christ assis, d'un beau caractère, tenant l'Évangile d'une main, et bénissant de l'autre selon le rite grec. Cette grave figure est flanquée des deux archanges Michel et Gabriel, fort semblables de dessin aux mêmes archanges que nous avons décrits à la seconde zone de la grande mosaïque. Les trois personnages se détachent sur un fond d'or.

Au-dessous, en frise, on remarque quatre figures posées sur un terrain vert; leurs noms, écrits en abrégé, nous désignent en elles saint Nicolas, saint Ambroise, saint Augustin et saint Martin. Ces figures sont revêtues du costume ecclésiastique et bénissent de la droite.

Enfin, sur la paroi plane qui surmonte cette abside, la mosaïque se continue : quatre anges supportent une mandorle occupée par l'agneau mystique; de riches ornements courent à l'entour. Il semble que cette dernière partie de la décoration date du XIIIe siècle.

Nul doute que l'absidiole de la nef de gauche n'ait été jadis également ornée d'une mosaïque; peut-être en trouverait-on des traces sous le crépissage actuel.

SAINT HÉLIODORE. — Au-dessus de la chaire épiscopale restaurée, comme nous l'avons dit, sous la fenêtre qui perce la grande abside, est placé un véritable tableau en mosaïque représentant saint Héliodore (SCS ELIODORUS), en buste, revêtu des ornements pontificaux et bénissant à la grecque. Peut-être est-ce un fragment d'une mosaïque perdue.

LA MOSAÏQUE DE L'ABSIDE. — Autant la composition de la grande mosaïque est prolixe et surchargée, autant la décoration de la principale abside du Dôme est simple. On sait que c'est l'usage généralement suivi [1]. Elle garnit tout le pignon oriental, toute la conque du *presbyterium*.

Deux anges volant occupent les parois planes quasi triangulaires à droite et à gauche du cul-de-four. Au-dessus du revêtement de marbre qui sert en quelque sorte de dossier au dernier gradin du tribunal ecclésiastique, court, dans l'hémicycle, une large frise représentant les douze apôtres marchant sur un terrain vert : chacun d'eux est désigné par un sigle. Une bordure ornementale d'un style bien byzantin encadre ces figures sévères et primitives. Enfin, dans la demi-coupole, se profile une grande image de la Vierge portant le *bambino*, à laquelle répondent les vers léonins suivants, inscrits sur la bordure intermédiaire entre cette figure et la frise du tambour :

SVM DEVS AD QVOD AGO PATRIS ET SVM MATRIS IMAGO
NON PIGER AD LAPSVM SED FLENTI PROXIMVS ADSVM
FORMVLA VIRTVTIS MARIS ASTRVM PORTA SALVTIS
PROLE MARIA LEVAT [2] QVOS CONIVGE SVBDIDIT EVA.

1. Cf. A. Darcel, *Les Mosaïques, Gazette des Beaux-Arts,* février 1859, p. 159 et suivantes.

2. LEVA (?).

« L'abside de la cathédrale, dit M. Gerspach [1], offre avec le narthex un contraste frappant et évidemment voulu. La voûte demi-sphérique est recouverte d'or sans ornement; dans l'axe, la Madone en robe bleue avec l'Enfant se dresse longue et mince ; en cette solitude, sur ce fond d'or uni, elle prend un aspect singulièrement mystique et d'une extrême dignité. C'est, croyons-nous, le seul cas d'une figure isolée plaquée debout contre une voûte absidale. L'exemple est à méditer et pourrait être suivi. L'artiste a exagéré en longueur la déformation nécessaire aux figures destinées à des surfaces courbes ; il a ainsi obtenu un effet conventionnel d'une haute et austère élégance... »

On doit pardonner beaucoup aux poètes et aux esprits que la passion tourmente. Mme Sand vit Torcello d'un œil distrait; elle pensait à autre chose; elle évoquait les *traînes* du Berri au milieu des ronces qui entourent la vieille basilique des Vénètes ; elle se promenait là comme une exilée ou comme une prisonnière. Et pourtant, il faut relire, quand on revient de Torcello, les jolies pages où elle raconte ses pèlerinages à l'île mélancolique des lagunes [2]. Entre deux bouquets, ses compagnons la menèrent voir les mosaïques du Dôme, qu'elle trouva hideuses. « L'abbé, dit-elle, voulut nous persuader que les madones en mosaïque du XIe siècle (*sic*) avaient un caractère austère et grandiose, où le sentiment de la foi parlait plus haut que la grâce poétique des beaux temps de la peinture. Il fallut bien avouer que dans ces grandes figures du type grec, dans ces yeux fendus, dans ces profils aquilins, il y a quelque chose de ferme et d'imposant comme les préceptes de la foi nouvelle. » L'abbé avait raison : ces prototypes de l'iconographie religieuse sont les plus simples et les plus parfaites des allégories de l'art chrétien; l'absence d'art y devient un art à sa manière, et la robuste imagination des grands siècles du moyen âge, éternisée par l'admirable émail, y garde un lustre incorruptible.

ARY RENAN.

1. La *Mosaïque*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, Quantin. p. 111.

2. *Lettres d'un voyageur*, lettre III.

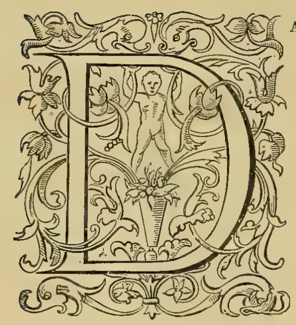
LA

COLLECTION DE TABLEAUX

ET

D'OBJETS D'ART

DE FEU M. S. GOLDSCHMIDT



DANS quelques jours va être dispersée une collection de tableaux modernes d'une rare valeur : le marché parisien n'a pas vu depuis longtemps une vente de cette importance. L'Amérique, qui nous enlève nos meilleures toiles sans bruit, sournoisement, à grand renfort de dollars, devra cette fois opérer à visage découvert : on prévoit une lutte des plus vives, la collection est vaste, elle renferme quelques chefs-d'œuvre depuis longtemps classés et, dirons-nous, surveillés par les amateurs des deux mondes. Puisse notre Musée, si pauvre en œuvres nationales modernes, entrer en lice bien armé de toutes pièces, sans quoi il nous faudra une fois de plus saluer d'un regret le départ d'œuvres glorieuses pour le nom français !

M. S. Goldschmidt fut un collectionneur indépendant. Dans le milieu où se passa sa jeunesse, le goût des œuvres d'art était peu répandu. Sans imiter ni consulter personne, guidé par sa sagacité personnelle, par un instinct inné du beau, il acheta ce qui lui plut, non ce qui plaisait alors. Sur beaucoup de points il devança le goût actuel. On le traitait d'imprudent, de téméraire même, pour quelques milliers de francs employés à des Delacroix qu'il achetait dans l'atelier même du maître, très heureux de les vendre si cher; à quelques Decamps, qu'on eût couverts d'or vingt ans plus tard. Ses

achats de tableaux de Troyon provoquèrent les mêmes étonnements.

Cette *Vallée de la Touque*, pour laquelle on lui offrait il y a peu d'années, deux cent mille francs, semblait acquise aventureusement, car la dépense était de dix mille francs environ. Et le reste à l'avenant.

Les murs de sa galerie bien garnis de tableaux modernes de



LA BARRIÈRE, PAR C. TROYON.

(Collection S. Goldschmidt.)

premier ordre, et les prix devenant fantastiques, M. S. Goldschmidt jugea le moment venu de s'arrêter; mais comme l'amateur des belles choses ne désarmait pas en lui, il se tourna vers les objets d'art de la Renaissance. Avec autant de soin qu'il en avait mis à choisir ses toiles, il se mit en quête des bronzes, des médailles, des ivoires, des émaux, etc., et forma ainsi un cabinet de pièces triées sur le volet, aussi rares à rencontrer aujourd'hui que peuvent l'être les bons tableaux. Il achetait lui-même, sans bruit ni réclame, montrant peu ses acquisitions, n'en tirant point vanité, se bornant d'en jouir avec quelques amis. C'était chez lui affaire d'esthétique, non de gloriole ou de placement intelligent de son argent.

M. S. Goldschmidt était, en somme, de la race des vrais amateurs, aimant le beau, le recherchant, le trouvant et le gardant. La mort seule a pu défaire ce qu'il avait si bien fait : sa collection périt avec lui.

Dans cette galerie si intelligemment formée, les tableaux tiennent une place capitale; c'est d'eux que nous nous occuperons tout d'abord. Des 53 toiles dont se compose le catalogue on peut dire que tous les numéros sont bons, mais nous ne parlerons que des meilleurs. Le temps et l'espace nous manquent pour analyser minutieusement le mérite de chacun; le moins que nous devions faire est de les signaler à l'attention; ce sont d'ailleurs, pour la plupart, de vieilles connaissances dont le souvenir charmant ne s'est pas effacé.

Le temps n'est pas éloigné, en effet, où l'on a pu admirer cette *Vallée de la Touque* dont nous parlions tout à l'heure; le célèbre tableau de Troyon figurait, en 1883, à l'Exposition des Cent chefs-d'œuvre faite dans la galerie Georges Petit. Rappelons les lignes principales de cette magistrale composition : La vaste prairie normande est coupée en deux par un ruisseau qui coule droit au spectateur, rompu au premier plan par une légère passerelle ; à droite, deux vaches descendent un talus bordé de roseaux pour venir se désaltérer ; à gauche, un taureau, une vache et un cheval à demi perdu dans un pli de terrain; le reste du troupeau gambade dans les hautes herbes. L'horizon borné par des collines dont les pentes légères viennent mourir au centre de la toile, est inondé de soleil; des flots de lumière repoussent à droite et à gauche les nuages amoncelés par la nuit. L'effet de matin est rendu avec une grandeur et une sérénité incomparables.

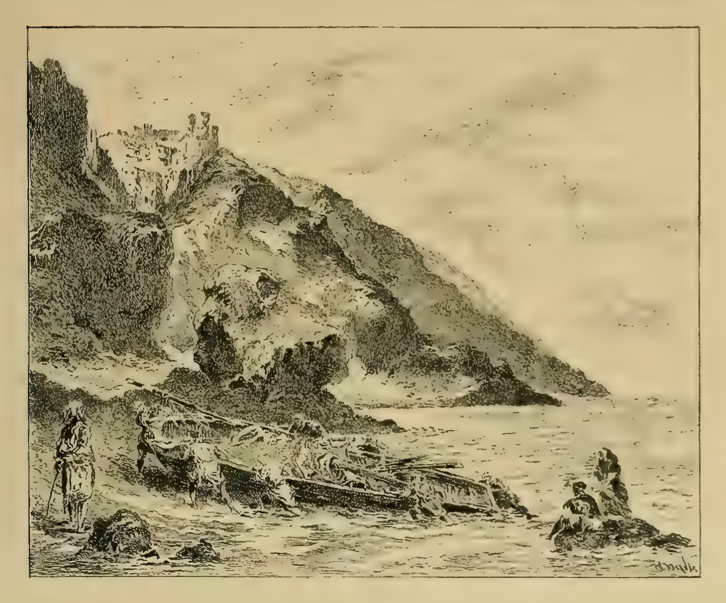
Voici ce que M. Paul Mantz écrivait ici même, en 1873, à propos de ce tableau[1] : « En 1852, Troyon passa une saison en Normandie, et, l'année suivante, il exposa la *Vallée de la Touque*, qui est son chef-d'œuvre peut-être. Il a fait paraître dans ce grand paysage le sentiment large et fort d'un peintre qui connaît les animaux dans leur coloration, leur structure, leur caractère, en même temps qu'une préoccupation curieuse et presque dramatique de l'effet lumineux... »

Ce magnifique tableau vient de la galerie de la comtesse Lehon ; dans quelle galerie va-t-il prendre place ?

Un sujet analogue, l'*Abreuvoir, le matin*, nous charme presque autant; dans ses moindres proportions il rend à merveille, avec une

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 1re période, t. XVIII, p. 398.

grâce plus intime, l'impression de suavité qui se dégage du jour naissant. La gravure de M. Courtry donne une excellente idée de ce précieux tableau ; nous n'avons pas à le décrire. La collection de M. S. Goldschmidt, particulièrement riche en œuvres de Troyon, contient encore *La Barrière*, un de ces beaux pâturages normands que le maître aimait tant à peindre, des *Chèvres et Roses Trémières*, et un curieux effet de neige observé sur les bords de la *Bièvre*.



LES CÔTES DU MAROC, PAR E. DELACROIX.

(Collection S. Goldschmidt.)

Decamps est représenté par vingt-quatre toiles ; il y en a pour tous les goûts : c'était une des curiosités de cette galerie qu'on pouvait y étudier sous toutes ses faces le talent varié et toujours éminemment pittoresque du maitre. Nous retiendrons particulièrement la *Cour de ferme* qui vient de la collection de M. le baron Corvisart : au fond d'une petite cour pavée, entourée de murs d'habitation, une paysanne porte un seau d'eau qu'elle vient de tirer à un puits que l'on voit à gauche : en avant d'elle, des dindons et des canards. Le sujet n'a rien d'héroïque, mais il émeut et passionne

cependant par la belle coulée de soleil qui incendie les fonds faisant étinceler le rouge des tuiles et couvrant de paillettes d'or un tas de fumier où picorent quelques poules.

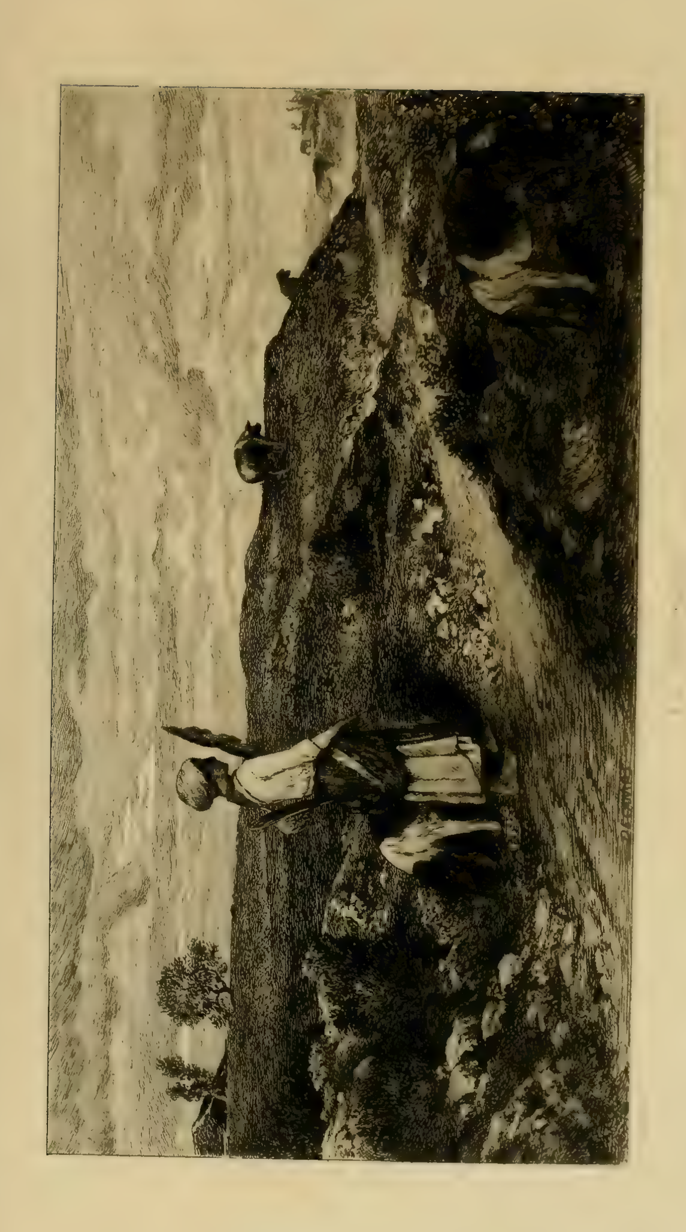
On goûtera également le tableau la *Porchère*, dont nous donnons une reproduction; il provient de la collection de M. Jos. Fau qui l'avait acquis à la première vente Decamps en 1853. Le peintre de genre se montre aussi sous un jour des plus favorables avec un *Paysan italien allumant sa pipe* et des *Petits mendiants*. Ce dernier sujet, peint à l'aquarelle, paraîtrait osé si Murillo ne l'avait traité avant Decamps, et ne s'était complu à le répéter ; il n'est guère de musée, en effet, qui ne montre un tableau de « Pouilleux » vrai ou faux, mais toujours attribué au maître espagnol.

Je passe, à regret, sur les beaux paysages, les scènes de chasse, les tableaux de sainteté et les études d'animaux qui complètent l'important lot des Decamps, me bornant à signaler un dessin au fusain, rehaussé de pastel et de gouache, où l'on voit, au milieu d'un paysage oriental, *Diogène jetant sa sébile*. Ce dessin bien connu a passé par les collections Didier et J. Fau.

La collection de M. S. Goldschmidt renferme dix ouvrages d'Eugène Delacroix. Les *Côtes du Maroc*, superbe paysage-marine, déjà vu et beaucoup admiré à l'Exposition des Cent chefs-d'œuvre, et le *Christ en croix* de la collection Laurent-Richard sont trop connus pour qu'il y ait lieu d'insister; l'intérêt de curiosité se portera sur certaines toiles qui ont directement passé de l'atelier de Delacroix dans la galerie qui nous occupe, par exemple, quelques tableaux romantiques comme *Herminie et les bergers*, sujet emprunté à la « Jérusalem délivrée »; des peintures orientales : *Choc de cavaliers arabes*, *Joueurs d'échecs*, *Cavaliers grecs* au milieu d'une forêt; puis un *Enlèvement de Rebecca* (vente Sabatier, 1883), le *Bonaparte en Italie* de la vente Clésinger (1868), etc., etc.

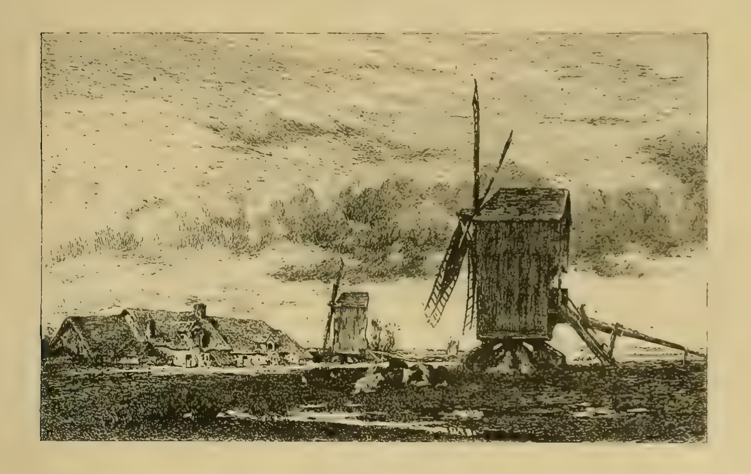
Théodore Rousseau est représenté par trois ouvrages : une petite et charmante peinture dans la manière précieuse que le maître avait empruntée aux Hollandais, la *Rivière;* une autre petite toile, le *Sentier*, effet d'automne, et un tableau peint en grisaille, sans doute la première préparation pour une toile plus importante : *Lisière de la forêt de Fontainebleau*.

Nous donnons le dessin de l'un des deux Jules Dupré qui figurent dans la collection, le *Moulin à vent :* c'est un bel ouvrage d'un maître au faire puissant et fort entendu dans la mise en scène; l'autre, également remarquable, représente un *Cerf sous bois*.



De Millet, M. S. Goldschmidt n'avait recueilli que deux dessins, mais ils sont importants : le *Retour des champs* (paysanne assise sur un âne et suivie d'un homme portant une fourche), et une *Entrée de la forêt, à Barbizon.*

Nous terminons cette revue rapide en signalant des toiles de maîtres que M. S. Goldschmidt ne prisait pas sans doute à l'égal des autres, puisqu'il s'est limité à une seule de leurs œuvres. Ce sont : le



LE MOULIN A VENT, PAR JULES DUPRÉ.

(Collection S. Goldschmidt.)

Château de Fontainebleau, vue prise de la pièce d'eau, par Corot; un Bonington d'une qualité parfaite, la *Route;* de Géricault, une *Amazone* qui provient de la première vente Laurent-Richard (1873); le *Docteur* de Meissonier, tableau peint pour être reproduit dans « la Chaumière indienne » de Bernardin de Saint-Pierre, un petit Diaz et, enfin, un Ziem important : *Venise au coucher du soleil.* Une vue analogue, montrant à droite le quai des Esclavons, faisait partie de la collection Laurent-Richard. Nous l'avons gravée en 1873.

Nous ne pouvons pas ne pas dire quelques mots des objets d'art qui seront mis en vente après les tableaux. Ils comprennent des bronzes de Barye, en anciennes épreuves; des sculptures en bois peint des xve et xvie siècles; des marbres de la même époque, entre autres un buste d'adolescent et un buste d'Auguste Doria, des

bronzes antiques ou renouvelés de l'antique par les habiles artistes de la Renaissance italienne (plusieurs viennent de la collection Pourtalès); des bronzes français des XVIIe et XVIIIe siècles; des céramiques italiennes dont un très beau plat, attribué à M° Giorgio; des faïences hispano-mauresques et de Perse; d'autres qualifiées fabrique de Palissy; des grès et terres émaillées; des émaux champlevés; des émaux de Limoges portant d'illustres signatures; des vases en matières dures; des fers; un beau plat en étain de F. Briot; des cuivres de travail vénitien; des meubles, enfin, dont un très grand cabinet en bois d'ébène sculpté, remarquable spécimen de l'époque Louis XIII.

Il y a aussi une très nombreuse collection de médailles et de plaquettes italiennes, françaises et allemandes : elle comprend 135 numéros. Nous ne pouvons donner une idée de son importance : une simple énumération des pièces capitales nous entraînerait bien au delà des limites assignées à cet article.

La vente de la collection de feu M. S. Goldschmidt se fera dans la galerie Georges Petit, le 17 de ce mois de mai, par le ministère de Me Paul Chevallier, assisté de MM. Féral, G. Petit et Ch. Mannheim, experts.

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE

L'ART CHINOIS

A PROPOS DU LIVRE DE M. PALÉOLOGUE[1].



Parmi les volumes récemment publiés par l'excellente Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, il en est deux qui méritent particulièrement de fixer l'attention, aussi bien par la nouveauté des sujets traités que par la compétence spéciale de leurs auteurs : ce sont l'*Archéologie égyptienne*, de M. Maspéro, et l'*Art chinois*, de M. Paléologue. Prononcer le nom de M. Maspéro en fait d'art égyptien c'est dire tout ce qu'on peut attendre de ce petit volume où sont condensées tant d'études profondes, tant de recherches, tant d'idées neuves et hardies. Nous nous proposons d'y revenir.

Aujourd'hui nous voulons seulement dire quelques mots de l'*Art chinois* de M. Paléologue.

S'il suffisait de traiter un sujet nouveau pour mériter la faveur du public, ce petit volume, dont l'apparition a excité en nous un vif sentiment de curiosité, devrait avoir assurément un grand succès, car il est le premier ouvrage qui ait été publié sur l'art encore si mystérieux de la vieille Chine. « Dans un temps, écrit l'auteur en sa préface, où la critique a porté ses efforts sur des sujets si variés et par des voies si diverses qu'elle semble n'avoir rien laissé d'inexploré dans le domaine des connaissances accessibles, l'art chinois a eu la singulière fortune d'échapper à toute recherche. Parmi tant d'excellents travaux où l'on s'est proposé d'assigner à la civilisation de l'Empire du Milieu sa place dans l'histoire du monde et de déterminer sa signification dans le développement de l'humanité, il n'en est pas un qui présente sur les manifestations esthétiques du génie chinois des idées générales ni des vues particulières. »

1. L'*Art chinois*, par M. Paléologue. Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts. 1 vol. in-12. Paris. A. Quantin et Cie, 1888.

On conçoit que, dans de telles conditions, une étude sur l'art chinois constituait une tâche bien difficile à remplir.

Au retour d'un voyage entrepris en Chine, M. Paléologue s'y est jeté avec une ardeur toute juvénile. Nous devons lui en avoir un gré infini, car, grâce à lui, nous tenons maintenant un fil conducteur qui nous permettra de pénétrer dans ce labyrinthe. Jusqu'alors l'histoire de la civilisation artistique de la Chine paraissait entourée d'une haute muraille à peu près infranchissable ; le Céleste Empire semblait vouloir garder son secret avec un soin jaloux. M. Paléologue a voulu prouver une fois de plus que la fortune souriait aux audacieux.

Il ne s'est pas adressé aux Chinois, qui ne savent rien ou ne veulent rien dire, mais aux textes mêmes des anciens ouvrages publiés en Chine sur ces matières. Ces ouvrages existaient dans les collections particulières ou publiques de Paris et de Londres, et surtout dans le fonds chinois de la Bibliothèque Nationale. Ce sont des mines précieuses qu'il fallait exploiter à l'aide de traductions bien faites. M. Paléologue y est parvenu, grâce au concours éclairé de M. Devéria, secrétaire-interprète du ministère des affaires étrangères, et de M. A. Vissière, premier interprète de la Légation de France à Pékin. Il a mis à profit l'expérience de ces deux érudits pour l'indication et la critique des sources, pour la traduction des textes et le déchiffrement des inscriptions. M. Devéria a, en outre, communiqué à M. Paléologue un important dossier de notes encore inédites, qui lui a fourni la trame même du chapitre consacré à l'histoire de la peinture.

L'auteur de l'*Art chinois* avoue, avec beaucoup de modestie, que son ambition s'est bornée à tracer une première esquisse que d'autres reprendront et développeront plus tard. En posant ces jalons, il a rendu un service signalé à la critique historique. La semence portera ses fruits. Le travail de M. Paléologue permet d'espérer que le jour viendra où nous embrasserons dans ses détails cette longue histoire de quarante siècles pendant lesquels s'est épanoui le génie artistique d'un des plus grands peuples de la terre. Sans doute nous ne connaîtrons jamais l'art chinois comme nous connaissons aujourd'hui l'art japonais, parce que les guerres et les révolutions ont privé la Chine d'une partie des témoignages de son glorieux passé, mais nous en saurons ce qu'il importe de savoir pour assigner à cette antique civilisation la place qui lui est due, qui est une des premières, dans l'histoire du développement de l'humanité. Ces résultats précieux, nous les devrons pour une bonne part à la courageuse initiative de M. Paléologue.

La céramique chinoise avait déjà donné lieu, il est vrai, à de nombreuses et importantes monographies. Rappeler les beaux travaux d'Hoffmann, de Stanislas Julien, d'Albert Jacquemart, et de MM. Du Sartel, Franks, Billequin et Deck, c'est indiquer l'état de nos connaissances. Les recherches de ces érudits et de ces spécialistes ont été servies et encouragées par l'engouement séculaire des Européens pour les admirables produits de la Chine dans cette branche de l'art. Mais, ni l'architecture, ni la sculpture, ni la peinture, ni le travail du bronze et des pierres dures, ni l'émaillerie, ni la verrerie, n'avaient encore été l'objet d'études d'ensemble ou d'investigations spéciales. Aujourd'hui grâce au volume de M. Paléologue, les lignes générales de la chronologie de l'art chinois sont établies; beaucoup de faits secondaires sont, en outre, connus et sont venus se ranger à leur place respective dans ce tableau historique. Le voile est en partie soulevé.

La matière est si neuve qu'il nous a paru intéressant d'extraire et de résumer quelques-unes des données essentielles du travail de M. Paléologue.

La première partie de l'ouvrage est consacrée aux bronzes. On sait, en effet, que le travail du bronze est une des manifestations les plus anciennes et les plus magnifiques de l'art chinois. La collection de M. Cernuschi offrait à l'auteur une



VASE TS'OUEN, BRONZE ARCHAÏQUE.

(Collection de M. Cernuschi.)

réunion de matériaux incomparable, on peut même dire unique au monde, surtout au point de vue des bronzes archaïques qui sont si rares et si recherchés.

M. Paléologue divise la grande famille des bronzes, en *Bronzes rituels*, en *Bronzes bouddhiques* et en *Bronzes taoïstes*, suivant les trois formes de religion successivement et même simultanément pratiquées en Chine.

Les bronzes rituels sont les plus anciens; ils sont liés aux anciens rites, aux anciennes croyances de la Chine, sorte de polythéisme spiritualiste où entrait pour une bonne part le culte des ancêtres, sorte de culte d'État qui se fondit vers le VIe siècle avant notre ère dans les prescriptions morales et les pratiques du Confucianisme.

Il n'est pas douteux que la religion n'ait inspiré les premières manifestations de l'art chinois. Les bronzes sont les seuls témoignages qui subsistent aujourd'hui, même en Chine, de ces productions primitives. La chronologie, pour des périodes aussi éloignées de nous, ne peut reposer que sur des données vagues. On peut toutefois affirmer, d'après l'existence de certains monuments et d'après des documents d'une valeur qui paraît indiscutable, qu'à la fin de la deuxième dynastie,



VASE HOU, BRONZE INCRUSTÉ D'OR (SIOUAN-TE).

(Collection de M. Cernuschi.)

celle des Chang, qui gouverna la Chine de 1783 à 1114 avant Jésus-Christ, le travail des métaux avait déjà tous les caractères d'un art avancé. On conserve encore en Chine un assez grand nombre de ces bronzes rituels, réservés à l'accomplissement des cérémonies de la religion avant l'introduction du Bouddhisme, c'est-à-dire, avant le Ier siècle de notre ère. Les formes en étaient déterminées par les rites, avec une précision et une rigueur impératives. Les dynasties récentes ont même pris soin de conserver le souvenir de ces objets de l'art primitif conservés dans les palais impériaux; on a publié des catalogues officiels, contenant la description et la gravure de ces objets. Le plus important et le plus célèbre de

ces ouvrages, le *Si-Thsing-Kou-Kien*, en quarante-deux volumes, a été composé par ordre de l'empereur Kien-Long (1749). Il en existe un exemplaire à la Bibliothèque Nationale.

La collection Cernuschi renferme une série vraiment extraordinaire de ces bronzes rituels, dont l'antiquité, pour la plupart, dépasse deux mille ans. Ils ont, dans leur raideur hiératique et solennelle, une force, une majesté qu'on ne



STATUETTE DE BOIS SCULPTÉ.

(Collection de M. S. Bing.)

se lasse pas d'admirer. Les formes et les galbes révèlent un sentiment plastique admirable; elles sont d'une grande originalité. Les patines offrent des oxydations d'une beauté surprenante.

Parmi les vases les plus anciens et les plus précieux de la collection Cernuschi, M. Paléologue en a reproduit un que nous donnons ici. Il appartient à la catégorie des grands vases *taï-ts'ouen* destinés à contenir de l'eau. Il est d'un aspect très archaïque et très particulier. C'est un vase à panse large, surmonté d'un couvercle; le décor se compose d'un semis d'*umbos* recouvrant toute la surface. Mais ce qui fait l'intérêt particulier de cette pièce, ce sont les empreintes de deux mains creusées dans les flancs du vase pour aider à le saisir et, sans doute aussi, à le porter dans les cérémonies religieuses. Ces empreintes sont très bien prises; on y

voit encore des taches d'or. Dans l'intérieur du couvercle est gravée une inscription en caractères antiques (*Kou-ouen*), qui permet d'assigner à cette merveilleuse pièce une antiquité de près de 3,000 ans.

Les bronzes bouddhiques ont un caractère tout différent; les figures saintes, les représentations de personnages et d'animaux interviennent pour imprimer à l'art une tendance vers le naturalisme et la représentation des êtres vivants. Les premiers siècles du bouddhisme sont d'un incomparable épanouissement pour l'art de la Chine; en parlant de la peinture nous aurons à constater la grandeur de certaines périodes des dynasties des Thang et des Song. Malheureusement les fureurs iconoclastes, les persécutions religieuses des ve, viiie et ixe siècles détruisirent une grande partie des productions primitives de l'art bouddhique. Ce n'est guère qu'à partir de la dynastie des Youen (xiiie siècle), époque de renaissance pour le bouddhisme, que nous retrouvons des spécimens de l'art bouddhique. La collection Cernuschi, à laquelle il faut toujours revenir, contient des spécimens très nombreux et superbes de l'art du bronze sous les Youen et sous les Ming, c'est-à-dire depuis le xiiie siècle jusqu'au xive.

Quant aux bronzes taoïstes ils appartiennent au culte de la religion philosophique et matérialiste du fameux Lao-tse, qui réunit un nombre d'adeptes presque égal à celui de Bouddha. Les bronzes de cette catégorie se reconnaissent aisément à leurs formes symboliques et alambiquées. Ils sont moins propres que les autres à satisfaire les exigences du goût européen.

A propos des bronzes de style arabe ou persan, M. Paléologue aborde un ordre de faits dont nous avons signalé toute l'importance dans l'ouvrage que nous avons publié sur l'Art japonais [1] : l'influence de la Perse sur l'art chinois. On constate des relations très lointaines entre l'Islam et la Chine. Les auteurs chinois les font remonter au viie siècle ; un oncle maternel de Mahomet mourut en 634, à Canton, et on y voit encore son tombeau. Mais ce n'est qu'à partir de la conquête mongole et de l'avènement avec Koubilaï-Khan de la dynastie des Youen que le mouvement d'échanges prit entre les deux races une véritable importance et que la civilisation occidentale marqua son action sur le développement de la pensée chinoise. Sous les Ming (1368 à 1628) l'infiltration du style persan dans l'art chinois devient très remarquable. « De cette époque, dit M. Paléologue, date l'adoption en Chine de toute une série de formes et de dessins décoratifs, dont la Perse des Sassanides et plus tard les califats arabes de l'Iran et de l'Asie antérieure avaient créé les types. Ce fut alors que les bronziers chinois et, bientôt après, les céramistes, commencèrent de donner parfois à leurs vases certaines formes ovales, des évidements de goulot, des renflements de col, des évasements de bords, des courbes d'anse, que l'art ancien ni l'art bouddhique n'avaient connus. » En même temps apparurent, dans le décor, des motifs d'un style particulier, des arabesques à base florale, des rinceaux élégants dont le principe est visiblement occidental.

Les données sur l'histoire de l'architecture chinoise sont et resteront bien pauvres. M. Paléologue constate la monotonie résultant de la prédominance d'un type architecturale unique. Il n'y a pas en Chine, comme dans d'autres pays, à proprement parler de ruines; la cause en provient à la fois de la nature des matériaux employés et de la légèreté du type de construction. Sauf la Grande Muraille, qui

1. L'*Art japonais*. Paris, A. Quantin, 1885, 2 vol. gr. in-4°.

fut construite pendant les premières années du IIIe siècle avant Jésus-Christ et qui reste l'œuvre la plus gigantesque qui ait été entreprise par la main des hommes [1], il n'existe pas dans tout l'Empire du Milieu, nous dit M. Paléologue, de monuments antérieurs au XIe siècle de notre ère. Mais la fixité des types architectoniques permet de se faire une idée approximative des anciens modes de construire des Chinois. Au point de vue religieux, c'est le bouddhisme qui a établi les formes aujourd'hui encore en usage.



FLEUR DE MAGNOLIA, EN AMÉTHYSTE.

(Collection de M. Gentien.)

La formule générale des constructions chinoises est le *ting*, toit recourbé et surplombant, reposant sur des colonnes courtes. Comme au Japon, d'ailleurs, la *toiture*, aussi bien pour les temples, que pour les palais, les portes et les maisons, est l'organe par excellence, celui dont l'édifice tire ses caractères de grandeur, de force ou d'élégance.

Toutes les constructions chinoises sont en brique et en bois. « L'unique raison, dit M. Paléologue, qui nous paraisse justifier l'emploi presque exclusif que les Chinois ont toujours fait des matériaux légers est l'idée, toute différente de la nôtre, qu'ils ont conçue de la durée à assigner aux constructions. Avec leur esprit

1. Elle fut construite par Thsin-tchi-Hoang-ti pour défendre l'Empire contre les incursions des Tartares. Les matériaux employés sont tantôt la brique, tantôt la pierre. Elle mesure environ 20 pieds de hauteur sur 12 d'épaisseur et se développe sur une étendue de plus de six cents lieues.

éminemment positif, sans grande vue ni ambition, ils estiment qu'un édifice qui est demeuré debout autant que la génération qui l'a vu élever, a satisfait à sa destination. A quoi bon bâtir pour un avenir incertain, pour des descendants inconnus ? Si l'on considère que, dans l'esprit chinois, le souci des descendants, la préoccupation de leur laisser fortune, honneurs, considération, en un mot le désir de se



DOUBLE VASE DE CRISTAL DE ROCHE.

(Collection de M. Gentien.)

perpétuer en eux n'existent pas comme chez les races occidentales, on comprendra que les constructions de la Chine portent si rarement ce caractère de durée que nous sommes habitués à rechercher dans les édifices. »

Les plus belles œuvres qui subsistent encore aujourd'hui, en Chine, appartiennent à l'époque des Ming. On cite, parmi les constructions les plus remarquables de Pékin, le Temple de Confucius et le Temple du Ciel, bâti en 1421 ; parmi les pagodes, la plus célèbre était la Tour de Porcelaine, près de Nankin, détruite en

1853, pendant la révolte des Taïpings ; parmi les tombeaux, les plus intéressants sont assurément ceux que les Ming se sont élevés à eux-mêmes et qui se voient encore aux environs de Pékin, dans une large vallée déserte qui s'étend au pied de la Grande-Muraille.

M. Paléologue nous fournit aussi des détails précieux et tout à fait inédits sur le travail de la pierre. Le plus ancien monument qui soit signalé est une série de dix bas-reliefs décorant un palais situé à Hiao-tang-tchan, dans la province du Chan-



VASE BALUSTRE DÉCORÉ D'UN ÉMAIL BLEU TURQUOISE.

(Collection de M. Louis Gonse.)

tong. La date, authentiquement constatée sur le monument même, est celle du IIe siècle avant notre ère. Ce sont des bas-reliefs gravés à fleur de champ, et cernés d'un contour creux comme les bas-reliefs égyptiens du Ramesseum de Memphis. Le caractère du dessin rapproche un peu ces œuvres naïves des conceptions assyriennes. La ronde bosse n'apparaît qu'avec le bouddhisme. Les plus anciennes statues qui soient connues en Chine sont les deux idoles gigantesques que l'on voit encore à Hang-tcheou et à Sin-tchang, dans la province du Tche-kiang. Sculptées dans le roc, elles mesurent, l'une 40 pieds et l'autre 70. Toutes deux datent de la fin du VIIIe siècle. Ces œuvres, d'inspiration indoue, ont, paraît-il, une grandeur, une majesté calme et sereine, que les productions ultérieures n'ont plus retrouvées. Les statues de la grande avenue qui conduit aux tombeaux des Ming (1420) ou de celle qui mène aux sépultures des Thsing (1644), surtout les représentations d'animaux, sont bien connues des étrangers qui visitent Pékin. M. Paléologue constate, dans ce pâle et dernier reflet de l'art des époques primitives, l'appauvrissement irrémédiable du sentiment personnel.

Le chapitre des pierres dures mérite de fixer l'attention. Il jette quelque lumière sur une des branches les moins explorées, et des plus importantes, cependant, de l'art chinois.

On connaît la passion des Célestes pour le travail du jade, *yu*, cette pierre si dure qu'elle raye le verre et le quartz. Les principaux gisements sont dans l'ancien Turkestan chinois, dans le pays que les Chinois appellent *Yu-thian*, « Pays du Jade ».

« L'excessive dureté du jade, remarque M. Paléologue, impose à l'artisan qui le façonne des conditions particulières de travail. C'est d'abord une patience à toute épreuve; pour lui donner, en effet, outre la forme, tout le poli et tout l'éclat dont il est susceptible, il faut souvent cinq ou six cents journées de main-d'œuvre. L'ouvrier,



TABATIÈRE DE VERRE.

(Collection de M. Louis Gonse.)

ayant arrêté son parti après examen de la pierre brute, de sa forme, des irrégularités visibles ou probables, la dégrossit en pratiquant, avec une fraise à pointe de diamant, une série de trous juxtaposés, de profondeur variable, et en faisant sauter à la bouterolle les parties restées pleines entre ces trous. Il renouvelle cette opération jusqu'à ce que l'objet qu'il se propose de fabriquer apparaisse dans ses lignes principales. Le décor est travaillé soit par la ciselure à la pointe de diamant, soit par l'usure à la pierre de jade. Le polissage est obtenu, pour le premier état, par une série de frottements sur des pierres communes à polir ; il est achevé à la poudre d'émeri et parfois à l'égrisée. »

Le jade est, assurément, la matière à laquelle les Chinois attachent le plus de prix ; « ils le considèrent comme la plus belle substance où puisse s'incorporer la pensée humaine ». Les raisons de cette préférence ne sont pas celles qui peuvent toucher beaucoup les Européens. Ce n'est, en effet, ni pour sa rareté, car les gisements du Yu-thian sont fort riches, ni pour son aspect un peu neutre, et comme graisseux, que les Chinois estiment si particulièrement le jade ; c'est surtout pour sa dureté, qui en fait la matière impérissable par excellence, et aussi pour sa valeur symbolique telle que l'a définie Confucius dans son système philosophique.

Le jade le plus apprécié est celui dont la pureté ne laisse rien à désirer et dont

la couleur se rapproche davantage du blanc laiteux. Les pièces qui réunissent ces deux qualités à l'élégance de la forme et à l'ancienneté du travail atteignent, en Chine, à des prix fabuleux.

Les Chinois ont aussi un goût très vif pour les éclatantes et magnifiques couleurs des pierres de quartz ; les plus recherchées sont le quartz hyalin ou cristal de roche, surtout la variété rose ou la variété enfumée, l'améthyste, la calcédoine, l'héliotrope, la chrysoprase, la sardoine et toutes les variétés de l'agate orientale.



VASE FLAMBÉ.

(Collection de M. Louis Gonse.)

Une des plus belles collections de pierres dures chinoises qui existent en Europe est, sans contredit, celle de M. Gentien, de Paris. Toutes les pièces réunies par cet amateur, aussi passionné que délicat, sont d'un choix et d'une beauté irréprochables. Il faut voir flamber sous un rayon de gai soleil la vitrine où sont amoncelées ces merveilles ; c'est plus qu'une fête pour les yeux, c'est une volupté d'une espèce particulière dont aucune autre impression sensorielle ne peut donner l'équivalent.

L'art céramique est sorti, en Chine, de cette passion pour l'éclat chatoyant des pierres dures. Les premiers céladons sont nés du besoin d'imiter le jade; les couvertes des anciens monochromes, des flambés des époques Siouan-te et Tching-hoa, des Ming (1426-1573) rivalisent avec les agates les plus somptueuses. La porcelaine décorée n'est, à proprement parler, qu'un produit de la décadence ou du moins de l'efféminement des mœurs.

On ne pouvait guère demander à M. Paléologue qu'il apportât des documents nouveaux sur l'histoire de la céramique chinoise; non pas qu'il n'y ait encore

beaucoup d'erreurs à redresser, beaucoup de points obscurs à élucider, de préjugés à détruire, mais parce que les éléments nous manquent en Europe pour aller plus loin que les derniers auteurs qui se sont occupés de la question. Il faudrait aller en Chine et étudier sur place, — ce qui ne serait pas sans présenter de grandes difficultés, — les collections céramiques faites à un point de vue exclusivement chinois par les amateurs du pays. Il y a, à Pékin notamment, d'admirables collections privées; mais elles sont peu accessibles aux Européens.



VASE DÉCORÉ EN VERT SUR FOND NOIR.

(Collection de M. Louis Gonse.)

Du moins, M. Paléologue nous donne un résumé très exact de l'état de la question. Les mérites respectifs des productions dans les différents centres et aux diverses périodes sont fort bien appréciés. Ses préférences vont aux œuvres de la première époque des Ming, surtout à celles de la période Tching-hoa, dont la mâle et originale beauté n'a jamais été égalée; puis à celles des règnes de Khang-hi (1662-1723) et de Young-tching (1723-1736) dont les élégances raffinées et la perfection technique resteront toujours la joie des délicats.

Nous regrettons seulement qu'il ait adopté, pour les produits de ces dernières périodes, les catégories classiques, inventées par les auteurs européens, de famille blanche, famille verte et famille rose. Ce système empirique de classification a rendu des services, mais il a fait son temps. Il convient d'en chercher un autre,

plus rationnel, qui repose, non plus sur le décor, ni sur la chronologie, mais sur les procédés de fabrication et sur la nature même des produits.

Les illustrations de M. Guérard pour ce chapitre méritent de vifs éloges. Nous avons choisi, pour accompagner ces lignes, quelques-uns des spécimens les plus typiques.

Le chapitre consacré au verre est assez succinct. Il y a là toute une étude à entreprendre. La technique de la verrerie chinoise est absolument sans rivale.



BOITE D'ÉMAIL CLOISONNÉ (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. le Vte de Sémallé.)

Cette industrie, que nous connaissons à peine, est une des gloires de la Chine. Nous attendons avec une légitime curiosité le travail qu'un spécialiste éminent, M. Gallé, a bien voulu nous promettre.

M. Paléologue incline à penser que les Chinois doivent aux Arabes la technique du verre. L'hypothèse est vraisemblable. Mais, ce qui paraît certain, c'est que les verriers chinois produisaient, dès le XIIIe siècle, des œuvres ayant un caractère d'art. Le moment d'apogée de cette belle industrie correspond à peu près au commencement du XVIIIe siècle. Il faut avoir vu les délicieuses tabatières de la collection de M. de Sémallé, à Paris, ou les grandes pièces d'apparat de la collection Brandt, au Gewerbe-Museum de Berlin, pour soupçonner jusqu'à quel merveilleux degré d'adresse, d'invention et de goût, sont parvenus les verriers chinois. Il n'est, pour ainsi dire, pas de problème technique qu'il ne se soient posé et qu'il n'aient résolu.

On trouvera encore des renseignements d'une valeur très inédite dans le chapitre des émaux champlevés et cloisonnés.

M. Paléologue n'hésite pas à affirmer que c'est à l'Occident que la Chine doit la connaissance des procédés du cloisonné, qu'elle a ensuite poussé à un si haut degré de perfection; nous sommes entièrement de son avis. Cette origine, est déjà indiquée par le nom chinois de l'émail cloisonné, *fa-lan*, dont le sens littéral est « émail franc ». L'étude attentive des anciens cloisonnés fournit également des preuves de cette provenance européenne. L'hypothèse la plus vraisemblable est que les Chinois ont reçu le cloisonné par les navigateurs arabes, plutôt que par les caravanes vénitiennes, vers la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe. Les plus anciens spécimens d'émaillerie, et ils sont encore d'une technique rudimentaire, ne remontent pas au delà des Ming. Le moment d'apogée de cette admirable industrie, qui a pris un si grand essor entre les mains des Célestes, correspond à peu près aux règnes des derniers empereurs Ming (commencement du XVIIe siècle).

Mais le chapitre de la Peinture est la grande nouveauté du livre de M. Paléologue. L'étude de cette branche capitale, on peut dire primordiale, de l'art chinois n'avait pas encore été abordée en Europe. M. le professeur Anderson, dans son beau catalogue des peintures japonaises et chinoises du British Museum, n'y avait touché qu'incidemment et d'une façon très brève. Appuyé sur des documents de première main, M. Paléologue nous offre, de l'histoire de la peinture en Chine, un tableau très précis. Il est à regretter que cet aperçu ne puisse s'animer au contact des œuvres elles-mêmes. Malheureusement, les témoignages de l'ancien art chinois ont disparu, surtout en Chine. Ce qui en subsiste se trouve conservé avec un soin religieux au Japon, dans les demeures impériales ou dans les temples. M. Paléologue ne les a pas vus. Pour juger de leur valeur nous devons nous en rapporter à l'appréciation de la seule personne qui ait été en situation de les voir et de les étudier, M. Fenollosa, dont la compétence en ces matières est aujourd'hui incontestée.

M. Fenollosa nous a répété à maintes reprises, lors de sa mission en Europe, que les seules œuvres antiques qui pouvaient donner une idée de la grandeur de l'art chinois se trouvaient aujourd'hui au Japon, où elles avaient été apportées par les soins des empereurs. C'est ainsi que le chef-d'œuvre du célèbre Tao-tse, peintre du VIIIe siècle, la *Mort de Bouddha*, est conservé dans le temple de Mandjiouji, à Kioto. M. Fenollosa déclarait ne rien connaître d'aussi parfaitement beau, parmi toutes les créations de l'art asiatique, au point de vue de l'exécution, du style et de l'élévation du sentiment, que ces anciennes peintures chinoises.

Le British Museum expose quelques spécimens authentiques de l'école chinoise du XIe au XVIe siècle; malheureusement ce ne sont pas des œuvres de maîtres et ils ne peuvent donner idée des productions dont M. Fenollosa parlait avec un si profond enthousiasme. Une seule œuvre permet d'entrevoir la science des grands artistes du XIIe siècle; elle appartient à une collection parisienne et représente, avec une perfection miraculeuse, un groupe de pigeons au repos.

L'essor de la peinture chinoise ne date que de la venue du bouddhisme. « En apportant dans l'Empire du milieu, dit M. Paléologue, des idées et des aspirations nouvelles, en y introduisant du même coup les monuments figurés d'une esthétique toute différente, la religion bouddhique renouvela la face de l'art en Extrême-Orient.

« Il faut se reporter aux historiens contemporains pour se rendre compte de la grandeur du mouvement religieux qui s'empara des consciences chinoises, à partir de l'an 250 environ, et pour comprendre ce qu'il y eut de piété fervente et sincère, de mysticisme délicat et élevé, de foi enthousiaste et naïve chez les premiers adeptes du culte indien. Dix siècles plus tard, les âmes en étaient encore imprégnées. »

Les couvents bouddhiques deviennent de grandes écoles d'art. Dès le ve siècle apparaissent, inspirées par l'idéalisme le plus pur, des œuvres où se révèlent, au dire des auteurs chinois, un sentiment exquis.

Sous la dynastie des Thang (618-960) l'art est parvenu en Chine à son apogée. C'est la grande époque de la peinture; c'est aussi le plus beau moment d'épanouis-



DESSIN PAR OUANG-OUEÏ (VIIe SIÈCLE).

(D'après le « Hoa-tchouan ».)

sement littéraire. Le plus illustre artiste du viie siècle est Ouang-oueï. Il créa l'école du portrait et établit les bases de la peinture de paysage. Son nom est à mettre en parallèle de ceux de Tao-tse (viiie siècle), de King-hao et de Hoang-tsouan (xe siècle), de Li-tcheng et de Li-long-ming, les grands paysagistes de la dynastie des Song, les fondateurs du style réaliste.

La dynastie mongole des Youen produit encore des artistes d'une rare distinction. Puis l'influence persane apporte son contingent; le pittoresque et la grâce du nouveau style l'emportent peu à peu sur la puissance sobre et sévère des époques antérieures. La décadence commence avec les Ming; elle est déjà complète sous l'empereur Kang-hi. La peinture n'est plus, en Chine, que le produit sans saveur

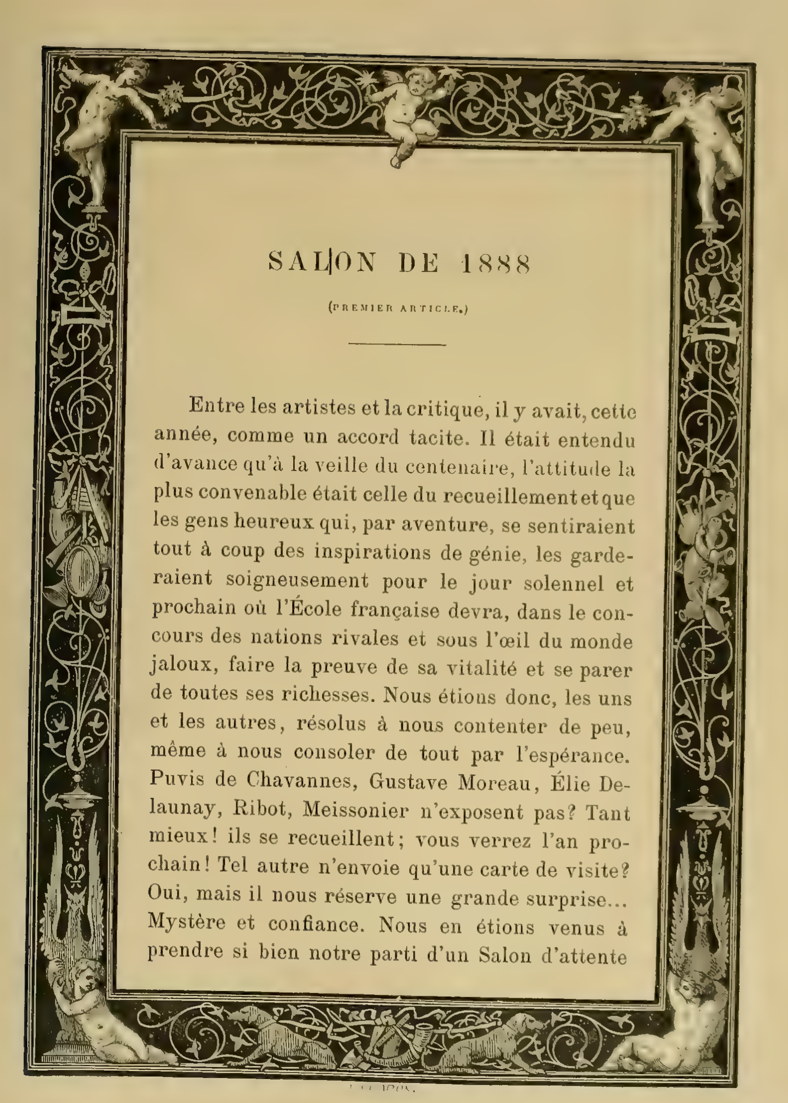
de formules banales et de recettes d'école. Elle retrouve un regain de sève et des jeunesse sous l'empereur Young-tching; et puis c'est tout. Après ce dernier effort dans le sens de la grâce mièvre et des raffinements compliqués, les sources de la peinture chinoise semblent bien et dûment taries. L'art des hautes époques n'est plus qu'un souvenir lointain, à demi effacé. Le XVIIIe siècle s'achève et la Chine semble à tout jamais dépossédée de son génie artistique. L'heure de la résurrection sonnera-t-elle jamais?

LOUIS GONSE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



SALON DE 1888

(PREMIER ARTICLE.)

Entre les artistes et la critique, il y avait, cette année, comme un accord tacite. Il était entendu d'avance qu'à la veille du centenaire, l'attitude la plus convenable était celle du recueillement et que les gens heureux qui, par aventure, se sentiraient tout à coup des inspirations de génie, les garderaient soigneusement pour le jour solennel et prochain où l'École française devra, dans le concours des nations rivales et sous l'œil du monde jaloux, faire la preuve de sa vitalité et se parer de toutes ses richesses. Nous étions donc, les uns et les autres, résolus à nous contenter de peu, même à nous consoler de tout par l'espérance. Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Élie Delaunay, Ribot, Meissonier n'exposent pas? Tant mieux! ils se recueillent; vous verrez l'an prochain! Tel autre n'envoie qu'une carte de visite? Oui, mais il nous réserve une grande surprise... Mystère et confiance. Nous en étions venus à prendre si bien notre parti d'un Salon d'attente

que nous aurions presque fait un grief au prodigue qui nous eût apporté un chef-d'œuvre, avant l'heure sonnée. Ne brûlons pas notre poudre aux moineaux.

Il n'y a pas à se fâcher : la consigne n'a pas été violée; la réserve sacrée des chefs-d'œuvre de demain n'a pas été entamée. — Et pourtant ce Salon n'est pas insignifiant et n'aura pas été inutile. Notre jeune école achève de s'y débrouiller, si j'ose m'exprimer ainsi; un commencement d'ordre s'y établit *piano* au milieu de l'ancienne anarchie; les courants jadis incertains et capricieux s'y orientent de plus en plus nettement; nous prenons paisiblement possession d'un idéal nouveau et voici que, dans plus d'un atelier, on voit s'allumer et rayonner la douce lumière de la certitude.

Il semble que l'histoire de notre art moderne, si incohérent en apparence, pourra, dans ses lignes générales, s'écrire désormais sans trop d'hésitation ; et si, comme il faut l'espérer, ce pauvre Castagnary, brutalement enlevé à une tâche vaillamment entreprise et qu'il méritait de mener à bien, n'a pas emporté dans sa tombe trop tôt ouverte la pensée et le plan de cette exposition rétrospective et séculaire dont il nous entretint souvent, nous pourrons y suivre, dans un développement rigoureusement logique, l'évolution de notre École. Cette étude nous promet de grandes joies et de féconds enseignements ; — mais le moment n'est pas encore venu de l'entreprendre. La critique, comme les peintres, se recueille. Il nous suffira de dresser en peu de mots le procès-verbal de l'année et d'essayer de dire à peu près où nous en sommes à la veille de la grande revue, — sinon de la grande bataille.

I.

Nous célébrons avec un lyrisme tempéré, comme il convient pour de justes noces, le mariage du pinceau moderne avec la lumière. Aux jours lointains, presque oubliés, où quelques audacieux se mirent en mesure de délivrer la pauvre captive des sous-sols humides et verdâtres où elle agonisait, il y eut des combats héroïques. On descendit, la torche au poing, dans les caves de l'Institut, aux murs bitumineux, « aux ombres insensées », comme écrivait Regnault; on prit, pour la trois ou quatrième fois, la Bastille académique... Les temps sont accomplis; il ne s'agit plus aujourd'hui d'une captive à délivrer, mais d'une jolie fille bien dotée qu'on épouse par devant notaire. Le fils

de M. Poirier lui-même peut être *luministe* impunément. C'est l'histoire de toutes les révolutions et la condition même du progrès; avec les pierres des vieilles barricades, les habiles se bâtissent une jolie maisonnette, à mi-côte. Une loi profonde se cache sans doute sous cette apparente ironie.

Le *fiat lux* a donc été entendu et obéi dans tous ou presque tous les ateliers. On emporte d'une promenade rapide au Salon une impression totale d'harmonies claires, de transparences délicates qui mettent l'œil en belle humeur et y laissent comme une sérénité doucement exaltée. Ce n'est pas peu de chose que cela et on a le devoir, en constatant ce progrès, d'en faire remonter le mérite aux vaincus des premières batailles, aux initiateurs disparus. Mais, aux lendemains de victoire sont les journées critiques. Voici qu'il faut déjà nous mettre en garde contre la légion des imitateurs. Daumier les a représentés assis en file indienne, louchant derrière leurs chevalets plantés à la queue leu leu, avec cette légende : « Le premier copie la nature, le second copie le premier... » On peut prévoir le moment où un nouveau poncif, non moins irritant que celui de l'ancienne école, nous menacera du côté opposé. Léonard de Vinci recommandait à ses élèves de n'imiter personne pour ne pas mériter d'être appelés « les neveux et non les fils de la nature ». Nous avons au Salon beaucoup de *neveux*, — qui naturellement pensent à l'Amérique, ce pays légendaire des oncles! — Tâchons de ne pas nous laisser prendre à de vaines apparences et cherchons l'homme derrière l'œuvre. Quelle que soit la palette à la mode et la vision régnante, la mesure des belles œuvres, de celles qui doivent durer à travers les transformations incessantes du goût public, des théories esthétiques et des procédés d'atelier, ce sera toujours la conscience et la sincérité d'un véritable artiste.

Si j'avais à décerner un prix dans ce Salon, où figurent quelques déesses, plusieurs saintes, un certain nombre de nymphes, de Lédas, d'Atalantes et d'odalisques, sans parler de beaucoup de nobles dames, j'élirais sans hésiter *Manda Lamétrie, fermière*, — que nous présente M. Roll. Il l'a rencontrée, un beau jour, comme elle achevait de traire sa vache, et, chargée d'un seau de fer-blanc plein jusqu'au bord de lait pur, vêtue d'un simple corset gris et d'un jupon caché sous un large tablier écru, le cou et les bras nus sortant de la chemise blanche, les cheveux blonds un peu ébouriffés, légèrement cambrée par l'effort, les lèvres serrées, mais les fossettes pleines de sourire, traversant un coin de prairie. Derrière elle, une bande de

ciel gris perle glacé de lilas tendre, une haie vive, et dans la verdure où, comme des fumées légères, s'accrochent quelques brumes flottantes, le toit d'ardoise et le mur lie de vin d'une chaumière ; au-dessus de sa tête, les branches des pommiers où pendent des fruits verts; autour d'elle enfin, et sur elle, sur sa fraîche peau de blonde qui s'en imprègne et la boit, l'ondée bienfaisante des clairs rayons blutés dans l'atmosphère, dorant les mèches folles de ses cheveux, mettant sur ses épaules et sa nuque des caresses de lumière, tandis que son visage se modèle dans une subtile demi-teinte d'une indicible transparence.

Ah! l'heureuse rencontre et le joli tableau : finesse de l'œil, souplesse, moelleux, liberté et ampleur de l'exécution, tout y est. C'est une gamme délicieuse de gris blonds que quelques notes de violets fins font doucement vibrer; une harmonie lumineuse d'une plénitude et d'une délicatesse que les mots ne sauraient exprimer. Je ne quitte jamais le Salon sans aller m'y reposer et m'y débarbouiller les yeux ; c'est proprement « boire du lait ».

Si je préfère *La Fermière* à l'autre envoi de M. Roll, au petit cavalier, vêtu d'une blouse de velours noir à large collerette de dentelle, coiffé d'une toque ornée d'une fleur jaune, enlevant son poney gris pommelé à grands coups de cravache, et trottant, les joues fouettées par l'air matinal, dans la verdure tendre, je serais peut-être fort embarrassé d'en dire la raison ; à mesure que je le revois, ce tableau m'apparaît comme une œuvre de maître d'une hardiesse charmante, où l'entrain et la décision de la main sont également remarquables. Voilà un Salon qui comptera dans la carrière de M. Roll; *albo signanda capillo.* Il n'avait plus besoin de faire ses preuves; il nous a même donné des pages plus importantes ; mais il n'avait rien signé encore d'aussi bien venu et d'aussi distingué.

Autour de ces deux précieux morceaux, nous pourrons grouper un grand nombre d'œuvres qui empruntent à l'observation sincère et délicate de la réalité et à l'étude de la lumière et de l'atmosphère ambiante, leur charme persuasif. Pour un œil bien doué, la promenade d'un rayon dans le plus humble intérieur est une aventure émouvante; il y trouve de quoi jouir et rêver délicieusement pendant de longues heures, car toutes les nuances de la pensée humaine peuvent s'écrire avec des combinaisons de rayons et de reflets. — Les lois les plus subtiles de la peinture se trouvent ainsi correspondre aux nuances les plus intimes de notre sensibilité. Nous savons un gré infini aux tableaux qui nous ouvrent,

sur la nature et sur la vie, des jours ménagés et fidèles; — nous y entrons volontiers; notre œil s'y complaît et s'y repose et notre rêverie s'y arrête. — Que les esthéticiens nous gourmandent et nous raillent! Demain, nous irons bâiller avec admiration devant les « grandes pages » d'histoire; — pour aujourd'hui, nous sommes chez de bonnes gens, à qui la vie n'est pas toujours facile, qui ignorent les lois du beau absolu et les belles manières, mais pour qui le ciel a des sourires et la lumière des caresses et que la divine poésie, depuis longtemps échappée des palais académiques, visite affectueusement. Restons-y, et que le « grand art » nous pardonne de le faire attendre. — Nous le retrouverons, puisqu'il est éternel.

Avouons donc, sans fausse honte, que de toutes les allégories de la « Famille » suscitées depuis dix ans par l'entreprise de la décoration des mairies, aucune ne nous a paru plus émouvante que la simple *Accouchée*, de M. Gaston Latouche. Ce n'est qu'une paysanne et un bien modeste intérieur : près de la fenêtre, la grand'mère, ou la sage-femme, est assise; le père est accroupi près du lit, où la patiente dort; — le berceau vide, attend son hôte. Chaque acteur de ce drame intime et solennel nous est montré dans l'attitude la plus simple, la plus vraie et la plus expressive, et la lumière, tamisée par les grands rideaux blancs, entre, discrète et claire, dans cette pauvre pièce aux murs nus, qu'elle emplit de son aménité. — Rien n'est donné à la sentimentalité; — et pourtant une tendresse est comme flottante et diffuse dans cette chambre où une créature humaine est attendue. M. Latouche a signé là une œuvre exquise et forte. — Il y a d'excellentes choses dans *Décembre*, mais la facture en est moins soutenue.

Un sentiment très fin des valeurs, je ne sais quelle ingénuité de pinceau, quelle recherche heureuse de tons atténués maintenus dans la plus subtile harmonie, communiquent un grand charme à deux tableautins, *Chambre bleue* et *Chambre blanche*, signés d'un nom de débutant, que nous avions déjà remarqués rue de Sèze, à l'Exposition des Trente-Trois : M. Maurice Lobre.

Si nous nous contentons de citer la *Consultation* de M. Dantan, le *Laboratoire d'anatomie comparée* de M. Gelhay; les *Meuleurs* de M. Gueldry, ami des arts et métiers, le Pieter de Hooch de l'Encyclopédie Roret; l'*Enterrement d'une jeune fille*, un peu papillotant mais infiniment délicat, de M. Elliot; l'*Intérieur berrichon* de M. Delachaux; la *Crèche* de Mme Delance-Feurgard; *Un ouvroir au Petit-Béguinage, à Gand*, de M. Tyxgadt; le *Portrait de la communiante* de M. Marius Michel; le *Retour d'enterrement* ou « *Ici, on est mieux*

qu'en face », de M. Marec, — excellent tableau, d'une observation vraie, digne en tout point de l'auteur du *Lendemain de paye;* la *Communion* de M. Lerolle, qui n'a besoin que d'être terminée; les *Tireurs d'arbalète* de M. Buland; la *Douleur* de M. H. Picard, un pauvre homme qui pleure, le visage caché dans ses mains (mais quelle poignante vérité, quelle intensité de sympathie dans ce petit tableau où passe comme un sanglot d'infini désespoir!) — les *Teinturiers* de M. Gilbert; les *Fondeurs* de M. Bourgonnier; les *Deux servantes* de M. Dinet,... — ce n'est pas que nous n'ayons regardé avec beaucoup d'attention et de plaisir ces tableaux où la lumière et le clair-obscur jouent un rôle essentiel dans la comédie ou le drame; mais, pour parler de chacun avec le détail qu'il mériterait, il faudrait n'avoir à compter ni avec le nombre de pages mises à notre disposition ni avec la patience du lecteur.

Le nombre est si grand des tableaux où sont abordés les charmants problèmes du glissement des rayons sur les surfaces et de la paisible vibration des ondes lumineuses dans les intérieurs plus ou moins habités, qu'on aurait peine à entrer dans l'analyse de ces enquêtes, instituées presque à chaque coin de salle. On ne se doute pas assez de tout ce qu'un rayon peut raconter à une honnête muraille, — fût-elle nue comme les murs des églises que M. Sauvage aime à peindre. Les gris perlé, les blonds ambrés, les délicats bleuissements des lilas violacés, y jouent dans des accords infiniment nuancés et mobiles; — à chaque accident de la surface, c'est une surprise nouvelle : un simple carré d'ardoise, un outil, un objet accroché au mur, le moindre ustensile rencontré sont autant d'épisodes qui surgissent, de problèmes imprévus qui se posent au cours du dialogue, dont l'unité pourtant doit être maintenue. Jusque dans les coins perdus, des reflets viennent réjouir l'ombre... Mais l'ombre n'existe pas; pour un bon peintre, elle n'est jamais que de la lumière atténuée. Je me garderais bien de prétendre que ce soit là tout l'art; — on m'accordera du moins que c'est une bonne partie de la peinture et qu'il faut se réjouir de voir ces questions mises à l'ordre du jour, — c'est le mot, — dans nos ateliers.

Le groupe de peintres étrangers qui, depuis quelques années, s'est fait, dans cet ordre de recherches, une si belle place, n'a pas manqué au rendez-vous habituel. Voici M. Gari Melchers, un Américain établi en Hollande, avec des *Pilotes*, supérieurs à tout ce qu'il a encore peint. Ce tableau s'annonce de loin, comme étranger; mais il s'impose par des qualités d'observation et de facture qui



n'ont rien de banal. Les pilotes sont dans une sorte de belvédère, d'où l'on domine la mer à l'horizon et la perspective des toits. La lumière, une lumière crue, presque blanche, entre par de larges baies vitrées, aux stores aux trois quarts levés, dans la salle ornée d'une couche de peinture vert d'eau, d'une table couverte d'une toile cirée, où les reflets luisants glissent et se multiplient, et d'un pot de faïence verte. — Le costume de ces braves gens est à l'unisson : ils ont pour les étoffes verdâtres une prédilection marquée; un ou deux n'ont pas résisté à la séduction d'un habit bleu et d'un gilet nankin; mais le vert domine, çà et là piqué de quelques notes d'un rouge vineux : bois de table, calendrier ou tableau des pavillons maritimes accroché au fond de la salle. Dans la fenêtre, s'encadre un amphithéâtre de toits d'un rose orangé, moutonnant, dans la lumière diffuse, jusqu'à la mer qui met à l'horizon une bande d'un vert opalin laiteux. — On voit, par cet inventaire, que M. Gari Melchers ne manque pas de décision dans le parti pris; et comme tous ceux qui savent bien ce qu'ils veulent dire et qui le veulent jusqu'au bout, il se fait écouter. Cette peinture étrange et volontaire, si hardiment maintenue dans les notes suraiguës, aurait pu être dure; mais les pilotes ont allumé leurs pipes et la fumée qui s'en échappe devient très opportunément un agent de conciliation et d'harmonie. S'ils fument beaucoup, ils causent peu; on voit bien que ces pilotes-là n'ont pas exercé près de la Canebière... Mais leurs visages sont étonnamment individuels et physionomiques : les attitudes comme les figures éclatent de ressemblance. — On ne les oublie pas; et l'on s'attarde à contempler avec eux la ligne lointaine de la mer infinie, ou bien à suivre le travail de celui qui s'occupe — avec quelle application! — à réparer les cordages d'un trois-màts miniature.

Il fait aussi grand jour dans l'ouvroir où M. Mac Ewen nous introduit; mais les stores écrus tamisent la lumière; et tout se passe dans une clarté blonde où les notes vives des costumes s'enveloppent de douceur. Une grosse fille, naïve et bornée, raconte à ses compagnes une *Histoire de revenant*. Le jeu des physionomies et le degré de crédulité de chaque auditeur est finement observé; mais ici l'intention littéraire est peut-être un peu trop soulignée.

M. Michelena doit administrer quelques bureaux de bienfaisance : il visite infatigablement les mansardes et raconte avec une pitié sincère les tristes spectacles dont il est témoin. Ici, c'est un grabat où languit une malheureuse, minée par les privations et par la fièvre. D'une lucarne éventrée, où quelques chiffons pressés remplacent tant

bien que mal les carreaux absents, une lumière triste tombe sur un coin de misère, où toutes les détresses semblent s'être donné rendez-vous. Il y a là des gris violacés d'une impression poignante, lamentables comme des gémissements. En revanche, la dame charitable qui va franchir le seuil de ce pauvre réduit aurait mérité d'être mieux peinte. — Voilà un tableau qui ne saurait trouver place dans le boudoir d'une jolie mondaine : mais il se passe plus de choses dans le monde que n'en contiennent le boudoir et même la philosophie d'une jolie mondaine!

Cependant, pour ces drames intimes des crépuscules, pour ces glissements silencieux de la lumière dans les pauvres intérieurs, où elle pénètre comme une confidente attendrie des humbles destinées qui s'y achèvent, nul ne sait mieux dire et ne sent plus profondément que M. Josef Israëls. Sa *Petite Garde-malade* n'est pas faite pour plaire non plus; mais elle est d'une éloquence singulièrement expressive. Avec des moyens très simples et une palette peu chargée, il a obtenu des vibrations de lumière en sourdine, caressantes et prolongées, qui ressemblent à des plaintes étouffées. Sans attendrissement banal, sans ombre de sensiblerie ni de littérature, dans sa langue de peintre, avec des reflets et des valeurs ménagées, il a exprimé tout un poème de compassion et de mélancolie.

Dans l'*Orpheline* de M. Jules Lefebvre, les moyens d'expression sont tout différents; la palette et la conduite du pinceau n'ont rien d'analogue; mais l'impression est également très grande. Un coin d'église de village, aux murs nus; — sur les bancs deux personnes : l'aïeule, agenouillée dans les plis droits et rares de sa grande cape noire; près d'elle, l'*orpheline*, chétive et pâlotte, attendant distraitement la fin d'une prière dont elle ne saurait comprendre l'ardente tendresse et l'angoisse poignante. La figure de la vieille femme, austère et douloureuse, aux yeux rougis par les larmes, au front ennobli par l'infortune, est très belle. La composition a la simplicité et la sobriété qui conviennent ; le dessin est d'un beau caractère et l'ensemble d'une allure magistrale.

Mais, revenons à nos étrangers. Le *Maître de chapelle* et les *Joueurs de cartes* de M. Kuehl, *Devant l'église* de M. Edelfelt, *Mes amis* de M. Johansen, — œuvre de grande saveur, d'une virtuosité et d'une sincérité également remarquables, — sont dignes de la réputation désormais établie de leurs auteurs. Au point où nous en sommes, il faut nous résigner à les signaler seulement au passage.

J'ai pour le talent de M. Lhermitte une sympathie qui ne date pas

d'hier. Il a l'ampleur, l'intimité, le grand sérieux, la simplicité, — une saveur de terroir et une mâle tendresse, — enfin la santé, dont nous avons tant besoin. Il aime et il connaît bien la terre et les paysans de France. Le *Repos* qu'il expose cette année occupera une bonne place dans la série de ses géorgiques; la moissonneuse, en tablier bleu, assise sur une gerbe d'or, en train d'allaiter son enfant, est un beau morceau, délicat et puissant; la figure, le cou, le sein de cette paysanne robuste, le corps de son nourrisson sont d'une exécution caressée et généreuse. Mais l'homme étendu à ses pieds est plus discutable; il me semble pauvrement conçu et tout près du poncif. M. Lhermitte, qui a toujours recherché le style dans la vérité, doit être mis en garde contre cette tendance à *embellir* selon la formule.

J'arrive à M. Cazin. Sa *Journée faite* est une page exquise, et toute pénétrée de tendresse, de solennité douce, d'intime poésie. L'heure du repos a sonné; dans le ciel, un ciel de satin, — d'un gris perlé teinté de lilas pâle, la lune montre son fin croissant; — un petit nuage, fleur de pêcher, reflète le dernier rayon déjà décoloré du couchant. Le paysage s'étend, paisible et recueilli, à l'horizon sans fin : plaine d'un vert rompu, quelques toits de brique rouge, un peu d'eau d'un bleu pâle dans une tranchée sablonneuse; nature humble et même pauvre, mais baignant dans les plus fines transparences, enveloppée des plus douces caresses du jour qui va finir. C'est un accord indéfinissable et ravissant du ciel et de la campagne, une harmonie sereine et pénétrante, faite de la douceur de l'heure, de l'aménité de l'air immobile et visible, du recueillement de la nature à l'approche du soir, quand un apaisement mystérieux semble descendre sur tout ce qui vit et que, sans savoir pourquoi, on sent monter à ses yeux une larme et dans son cœur une prière. Les figures évoquées par l'artiste sont bien ce qu'elles doivent être; — leurs gestes, simples et lents, rares et doux, concourent à l'harmonie totale. Elles sont à la fois très réelles et symboliques, et dans l'extrême simplicité, elles atteignent à la grandeur.

II.

Pour peindre les choses, il ne suffit pas de les voir; il faut encore s'en faire une *idée;* — les photographes seuls peuvent prétendre à la gloire si enviée par quelques bons garçons d'être des réalistes absolus. Et encore, en est-il des photographies comme des fagots; il y a moyen

de les faire plus ou moins artistement ! — Mais dès que, pour évoquer à mes yeux la ressemblance d'une chose, vous avez pris la palette et les pinceaux, ce n'est plus seulement cette chose que vous me montrez, c'est aussi vous-mêmes, c'est l'idée que vous vous en faites; c'est une *œuvre* d'art, où je retrouve l'indissoluble collaboration de la nature et de l'ouvrier. — Cela est vrai des fromages peints par M. Zacharian; — ce l'est encore plus des portraits. — On a beau dessiner très bien des yeux, des nez et des bouches, on peut être incapable de faire un bon portrait. La figure humaine, infiniment variée par l'ajustement extérieur de ses formes élémentaires, infiniment complexe par les dedans que ces formes recouvrent et révèlent, — « l'âme et le corps ne font ensemble qu'un tout naturel », a dit Bossuet —, propose à l'artiste le plus attirant et le plus difficile des problèmes. Tous ne sont pas capables de l'observation attentive et docile, naïve et forte qu'il réclame; il y faut un empire sur soi-même et une patience où même de très grands n'ont pu atteindre. Rien n'est plus pathétique que les aveux retrouvés sur les *agendas* de Delacroix : « Je souffre pour le modèle... je manque de sang-froid. Je n'observe pas assez avant d'exprimer... L'impatience du résultat m'emporte... Je vois bien le sujet dans mon esprit; mais j'en perds ceci, j'en perds cela. Dans un tableau, je puis au besoin changer de donnée ou profiter d'un hasard heureux; mais dans un portrait, je suis tenu à la vérité; au moins faut-il qu'on le reconnaisse... Quel supplice de sentir et d'imaginer beaucoup, tandis que la mémoire laisse évaporer au fur et à mesure !... » Tous les portraitistes n'éprouvent pas assurément, au même degré que Delacroix, ce trop-plein d'impressions et d'idées qui le troublaient devant son modèle; mais tous, tous ceux du moins qui sont dignes de ce nom, en ont éprouvé quelque chose. C'est en vain qu'un artiste voudrait s'oublier tout à fait; malgré qu'il en ait, il est toujours présent dans son œuvre; si fidèle que soit un portrait, si intime qu'en soit la ressemblance, il garde, comme une signature indélébile, avec l'image du modèle, la marque personnelle du maître qui l'a peint. Sans doute, l'artiste doit éviter de s'*exhiber;* il y a certaines façons de peindre qui trahissent une insupportable fatuité et cette intrépidité de bonne opinion, marque ordinaire de la pire médiocrité. Mais comme l'abnégation est le suprême effort de l'amour, il y a certaines façons de s'effacer qui appartiennent aux seuls maîtres, qui donnent la mesure de leur puissance et auxquelles on les reconnait de loin : ainsi, Holbein. Et c'est pourquoi rien n'est plus intéressant ni plus sug-


Bonnat
- 1888 -

gestif qu'un portrait; s'il ne l'est pas, c'est toujours la faute du portraitiste, car on peut faire une belle œuvre même avec un modèle indifférent, si l'on sait, comme voulait Latour, « descendre jusqu'au fond et le remporter tout entier ».

M. Yvon, intimidé sans doute par M. le Président de la République, n'a pas osé descendre jusqu'au fond — et il na pas remporté grand'chose; il a été plus à son aise et mieux inspiré avec son autre modèle, simple président de l'Opéra, M. Ritt. M. Bonnat a souvent pensé que sans descendre jusqu'au fond, en se plaçant bien en face et en éclairant vivement son modèle, fût-ce à l'aide d'un réflecteur, on a chance de tout voir. Il a son système, que je me suis permis de discuter quelquefois, mais il a aussi son très grand talent que personne ne conteste et il en donne cette année des preuves magistrales. — La gravure que nous publions me dispense d'entrer dans de grands détails sur le *Portrait du cardinal Lavigerie*. L'illustre prélat a l'ampleur, l'autorité, la simplicité virile, la mâle bonhomie, le sourire dans la force, la finesse dans la décision. Ses robustes épaules et sa large poitrine remplissent sa soutane comme un harnois de guerre. C'est un homme et c'est presque un symbole : c'est l'évêque français d'Orient.

Le portrait en buste de M. Jules Ferry est traité presque en pochade, et n'en est pas moins un chef-d'œuvre. — Approchez-vous : c'est d'une virtuosité d'exécution qui défie l'analyse; des roses vermillonnées et des gris verdâtres; ici, de brusques empâtements posés avec le couteau à palette, là des zébrures violentes ou de vagues frottis à fleur de toile. Reculez-vous : le mélange optique se fait, et une tête vigoureuse, expressive, étonnamment physionomique, sort du cadre, — le dessin de la bouche, de l'arcade sourcilière, des yeux et du front, s'affirme avec un relief puissant. — M. Bonnat est un maître.

C'est aussi une œuvre très remarquable que le portrait du graveur Rops, par M. Mathey. Charme et souplesse de l'exécution, intimité de la ressemblance individuelle, précisée dans une attitude familière, imprévu et ingéniosité de la mise en page, il offre un ensemble de qualités rares et fortes; il vous arrête au passage et vous retient longtemps. Debout, près de la baie vitrée de son atelier, l'aquafortiste examine attentivement une épreuve qu'il vient de tirer. Sur son établi, la plaque de cuivre; autour de lui, ses outils, flacons, ustensiles de toute sorte, le fouillis d'un atelier, où la lumière se promène et joue, curieuse et légère. — Ces accessoires n'empiètent d'ailleurs en rien sur le principal, qui doit être et qui est la figure

du maître de céans; — elle est extraordinairement vivante — et emprunte à la présence de ce milieu familier, comme un degré de plus de ressemblance et de vie.

Nous avons trop perdu l'habitude de ces portraits intimes et particularisés. — L'horrible peluche, si vulgaire, — si commode d'ailleurs pour la paresse du peintre, — a sévi chez nous d'une façon déplorable. J'aime à voir les gens chez eux, entourés des témoins ordinaires de leurs goûts et de leur vie; la connaissance se fait ainsi plus vite et moins banale. Je sais un gré infini à M. Friant d'avoir peint Mme P... dans son boudoir, accoudée à son piano, s'interrompant un moment pour causer avec un ami; à Mlle Louise Breslau de nous montrer son amie *Mlle Schapper peignant des faïences*, puisque c'est son état; à Mlle Marguerite Turner d'avoir évoqué autour de l'homme d'étude dont elle expose le portrait, le décor intime et familier du cabinet de travail avec sa bibliothèque, où la femme et les enfants, chers collaborateurs, connaissent la place des livres préférés. Il faut louer de même, M. Jeanniot, M. Burnand, M. Ferrier, M. Cormon, M. Elliot, M. Vollet, M. H. Pille, M. Gaudefroy, M. Boulard, qui, au lieu des fonds vagues et impersonnels sur lesquels tant de portraitistes plaquent leurs modèles, ont peint MM. Hennequin, de Pressensé, Claretie, H. Maret, Jules Roques, Dalou, à leur table de travail, ou dans leur atelier.

Il ne faut pas trop se plaindre cette année; le nombre des bons portraits est grand, si les beaux portraits sont toujours rares. M. Max Leenhardt, M. Mottez, M. Fournier, M. Brouilhet, Mlle Anna Bilinska, Mlle Thérèse Schwartz, Mlle Bouwens, M. Georges Becker, M. Dinet, M. Prouvé, M. Paul Leroy, M. Boutet de Monvel, ont signé dans ce genre des œuvres distinguées. Les *Études* de M. Maurin sont de savoureux portraits. — Celui de notre confrère Jean Dolent et de sa petite fille, par M. Carrière, s'enveloppe un peu trop, à mon gré, de mystère et de fumée; mais une fois la première impression dissipée et quand l'œil s'est fait à cette atmosphère étouffante, il y découvre d'exquises délicatesses de touche et d'intention, beaucoup d'intimité et de pensée. — Le portrait de Mme la princesse de Bassaraba-Brancovan par M. Wencker, aurait pu être un beau portrait; la tête et les épaules sont d'une exécution superbe; — j'aurais rêvé mieux pour accompagner cette œuvre magistrale qu'un fond bourgeois de peluche grise. — J'espère que la peluche sera bientôt abandonnée aux salons d'hôtels garnis et aux boudoirs des demoiselles de province.

Ah! si M. Carolus Duran voulait, comme il pourrait aider à cette désirable réforme! C'est lui qui a le plus fait pour le règne de la peluche; il serait digne de lui de contribuer à la démoder dans la peinture où elle s'attarde. Y consentira-t-il? je n'ose l'espérer, puisque c'est dans la peluche qu'il a peint le charmant portrait de sa fille, et qu'il en a même placé un coupon derrière la belle tête de notre cher Français, qui n'a pourtant pas l'habitude d'en faire usage. Le portrait est d'ailleurs superbe; enlevé de main de maître, dans la lumière, digne pendant de la puissante pochade d'après Alphonse Karr, exposée cet hiver aux Mirlitons.

M. Doucet, ancien prix de Rome, semble vouloir prendre assez lestement congé du « grand art ». Il exposait cet hiver un *Five o'clock tea* d'une étonnante et inquiétante habileté. Le portrait de femme qu'il intitule *Après le bal* est d'un peintre merveilleusement doué et adroit. Il n'y a plus qu'à souhaiter, je crois, que M. Doucet fasse de ces grandes qualités un emploi digne d'elles.

Un autre « prix de Rome », M. Gustave Popelin, a peint un très ressemblant portrait de son père, Claudius Popelin, maître émailleur, érudit et poète, *doctor in utroque*. L'œuvre est très distinguée; mais n'était-ce pas le cas de préciser un peu le décor?

On a toujours beaucoup à dire aux portraits de M. Paul Dubois. Ils ont le sérieux, la douceur grave et réfléchie qui font le charme de l'intimité. On voudrait les connaître.

M. Dagnan met aussi dans ses moindres études, en même temps que la marque d'une rare maîtrise, la confidence d'un esprit sérieux, d'une conscience scrupuleuse, de cette modestie particulière qui est celle des forts : — son *Breton* et sa *Bernoise* sont de petits cadres, — ils n'en compteront pas moins dans son œuvre.

M. Raffaelli, dans son portrait de M. de Goncourt, a apporté sa recherche curieuse du caractère. Je ne crois pas qu'il ait complètement réussi. La pose de son modèle est mal venue; il suffit d'ailleurs de dire que c'est une pose; la lumière si particulière des yeux ne semble pas non plus avoir été mise en valeur. La facture des étoffes et des cadres accrochés aux murs, est d'ailleurs d'une souplesse savoureuse.

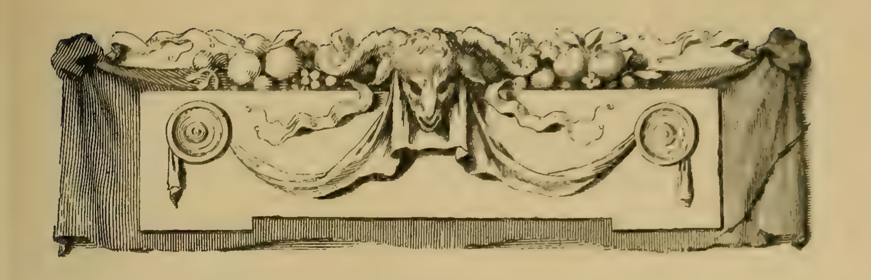
MM. Herkommer et Orchardson représentent avec distinction, le premier avec supériorité, les portraitistes anglais. Une jeune Irlandaise, Mlle Mac Causland, expose un portrait de femme, très harmonieux et très original. M. Giron se montre, dans le portrait de M. L. Prétet, ce que nous le connaissions déjà, excellent peintre; et

M. John Sargent a signé une de ses œuvres les plus délicates, le jour où il a fini le portrait de *Mrs Playfair*. Elle est en toilette de bal; sur la robe de satin blanc, garnie de dentelle, un ample manteau de velours vert doublé de rose est négligemment jeté. Les épaules et la tête baignent dans une transparence où semblent jouer des reflets de nacre et d'ambre blond. Tout est indiqué avec une légèreté, un charme et une distinction suprêmes. Et c'est encore la lumière, la douce conseillère de toute peinture accomplie, qui vient montrer ici sa magie bienfaisante.

ANDRÉ MICHEL.

(La suite prochainement.)





CLAUDE MELLAN

(PREMIER ARTICLE.)

I.



La résurrection de notre vieux génie national. trop longtemps étouffé par l'influence italienne, la poussée de sève vivace et saine après la décadente mièvrerie des derniers Valois, tout ce renouveau de l'art français au début du grand siècle, m'a toujours paru mériter plus d'attention et d'estime qu'on ne lui en accorde habituellement. L'éclat de l'astre de Louis XIV a fait pâlir les gloires plus modestes qui l'ont devancé; une sorte de préjugé nous porte à attribuer au Roi-Soleil le rôle principal dans la magnifique floraison intellectuelle qui s'achève sous son règne : c'est une erreur et une injustice. Ce « Siècle de Louis XIV », qui commence après que Corneille, Pascal et Descartes ont donné leurs chefs-d'œuvre, que Molière, Bossuet et la Fontaine sont en pleine possession de leur génie, que le Poussin

va mourir, n'aurait sans doute pas accompli ses destinées sans la vigoureuse fermentation de la France sous Louis XIII. Dans toutes les branches d'activité, en politique, en art comme en littérature, le premier tiers du xviie siècle a marqué son empreinte par une initiative féconde. Si l'on veut aller au fond des choses, on reconnaîtra que ce règne de Louis XIII est une époque de grandeur incontestable pour notre pays et que tous les beaux arbres qui vont bientôt fleurir y plongent leurs racines.

Mais ce qui me frappe le plus, ce qui me semble notable et caractéristique, dans ce généreux mouvement des esprits, c'est le retour à la logique, au naturel, à la simplicité. Voyez la littérature, dans ses œuvres fortes et sévères; l'architecture dans les élégantes, robustes et excellentes constructions privées d'un François Mansart; la peinture, dans les réalistes et naïves inventions des Le Nain; la gravure, dans les scènes composées par Abraham Bosse, dans les portraits pleins de vie et de vérité de Claude Mellan. Ce sont bien là les manifestations d'un sentiment jeune, naïf et personnel, d'une véritable renaissance du génie français.

Ces réflexions me venaient précisément à la pensée lorsque je feuilletais l'œuvre gravé de mon ami Claude Mellan, d'Abbeville. J'ai trouvé que l'histoire était bien dédaigneuse à son endroit. Un désir obsédant s'est emparé de moi; j'ai voulu essayer de remettre à son rang un artiste qui, après avoir été, de son vivant, célébré par toutes les trompettes de la renommée, était descendu peu à peu dans l'oubli; de faire revivre tout au moins pour ma propre satisfaction, une figure que je tiens pour une des plus intéressantes, une des plus originales que nous ayons eues dans l'histoire de notre art.

Claude Mellan est assurément un oublié. Qui s'en inquiète aujourd'hui parmi les amateurs? Quel est le collectionneur d'estampes, déférent envers les modes du jour, qui songe à recueillir dans ses cartons les épaves de son œuvre? C'est à peine si quelques-uns des meilleurs portraits du maître d'Abbeville trouvent grâce devant les curieux qui forment des réunions de portraits historiques; si l'on se souvient, par hasard, de son nom, c'est qu'il caractérise l'emploi d'un procédé insolite de gravure, la gravure à une seule taille.

Les plus belles pièces, — sauf peut-être le *Fouquet*, en raison de l'intérêt du personnage, et encore faut-il qu'il soit de premier état et à toutes marges, — sont tombées à vil prix. C'est à grand'peine si le *Gassendi*, le *Peiresc*, le *Naudé*, le *Philaras*, — des chefs-d'œuvre au sens le plus délicat du mot, — atteignent un ou deux francs dans les ventes.

J'ai vu vendre, pour quelques shellings, à Londres, une collection superbe, formée des meilleures pièces de l'œuvre, en excellente condition. Les gravures de Mellan, rejetées par les gros marchands d'estampes, sont venues s'échouer entre les mains des revendeurs en



S. FRANCISCVS DE PAVLA
Memoria memor ero et tabescet in me anima mea.
Cl. Mellan Gall. inuen. et sculp. Romæ 1627.

plein vent; elles subissent le sort des choses dédaignées; elles périssent peu à peu sous les intempéries de l'air, rongées par le vent, la poussière et la pluie. Un chercheur avisé pourrait encore, à peu de frais, glaner dans les portefeuilles et former une collection du plus rare intérêt. Mais il est temps de s'y prendre. Bientôt, tout aura disparu et le nom de Mellan ne sera plus guère connu que par quelques estampes à sujets religieux, comme le *Saint Ignace*, la *Sainte Face* et la *Saint Jérôme*, dont les cuivres, existant encore aujourd'hui, alimentent les porte-

feuilles des étalagistes de tirages informes et sans valeur. Les belles épreuves anciennes, déjà peu communes, deviendront promptement introuvables. Leur rareté leur vaudra peut-être alors la sollicitude des amateurs.

Et cependant, en remontant dans le passé, les titres de noblesse ne manquent pas à l'œuvre de Mellan. Les plus éminents personnages de la première moitié du XVIIe siècle ont recherché l'honneur d'être dessinés ou gravés par le maître; ses portraits étaient en grande vogue et son nom était dans toutes les bouches; Perrault le place dans le Panthéon de ses grands hommes; enfin notre illustre Mariette qui fut le plus érudit, le plus clairvoyant et le plus fin des amateurs du XVIIIe siècle, a apporté tous ses soins à rédiger, chose exceptionnelle pour lui, une véritable notice où il épanche toute sa verve, tout son enthousiasme, et met en œuvre son sens critique le plus aiguisé. Ajoutons que Mariette avait joint sa notice au catalogue succinct des œuvres de Mellan rédigé par son père, catalogue qu'il s'efforça de compléter de son mieux. Être loué par un homme d'un tel goût et d'une telle compétence, était une distinction rare; elle aurait pu suffire à recommander Mellan à la mémoire de tous les curieux.

II.

La notice de Mariette est très complète, très développée, et il serait difficile, au point de vue biographique, d'y rien ajouter. Elle fait partie des notes manuscrites relatives aux arts et aux artistes que celui-ci a laissées et qui se trouvent conservées au Cabinet des Estampes de Paris. C'est là que notre ami, M. Anatole de Montaiglon, la découvrit lorsqu'il entreprit, avec M. de Chennevières, la publication si importante et si considérable à tous les points de vue, des papiers de Mariette [1]. Elle était achevée et préparée pour l'impression. Son auteur l'avait lue à l'Académie de peinture, dont Mellan n'avait pas fait partie. M. de Montaiglon ne pouvait mieux faire que de la donner telle quelle; ajoutant seulement çà et là de courts renvois explicatifs. Il pensa tout naturellement à l'offrir à la ville qui avait vu naître Mellan et la fit paraître dans les *Mémoires* de la société d'Abbeville (1856) [2].

1. *Abecedario* de Mariette. Paris, Dumoulin, 4 vol. in-8°.

2. Quelques exemplaires furent tirés à part avec titre et couverture. Ce volume, depuis longtemps épuisé, est devenu introuvable. Il serait à souhaiter que l'auteur ne publiât une réimpression; elle aurait toute la saveur de l'inédit.

M. de Montaiglon pensa avec juste raison que l'étude de Mariette acquerrait un bien plus grand intérêt si elle était complétée par la rédaction d'un catalogue de l'œuvre gravé du maître. Nous avons à peine besoin d'ajouter que notre éminent collaborateur a apporté à son travail toute les qualités de sagacité, de goût et de précision érudite qui lui sont habituelles.

Mariette le père avait laissé, à l'état manuscrit, un catalogue, « tout sec et sans détails », de l'œuvre de Mellan. Il était, d'ailleurs, fort incomplet. Si M. de Montaiglon lui a emprunté quelques remarques précieuses ajoutées par le fils, il n'en est pas moins vrai que le mérite du catalogue qu'il a mis entre nos mains lui appartient tout entier. Il est fait sur le modèle des catalogues excellents dont Robert-Duménil nous a laissé le type dans son *Peintre-graveur français*. Les sujets et les états y sont décrits avec une exactitude rigoureuse. C'est bien là un catalogue raisonné au meilleur sens du mot. Il ne pouvait assurément avoir la prétention d'être, du premier coup, définitif, mais les corrections et additions n'en diminueront ni le mérite ni l'importance.

Le catalogue, par ordre méthodique, est fort utilement accompagné d'une table chronologique des pièces datées et d'une table des noms de personnes et de lieux.

Appuyé sur de telles bases, l'examen du style et des procédés de Mellan devient chose aisée. L'homme se montre nettement dans sa vie et dans ses travaux; les œuvres elles-mêmes nous diront le reste; nous les avons sous les yeux dans nos cartons et dans les volumes du Cabinet des Estampes.

III.

Claude Mellan est né à Abbeville. Les auteurs, comme Perrault, Florent le Comte, Brice, qui ont parlé de lui, diffèrent sur la date de sa naissance. Celle du mois de mai 1598, donnée par Mariette, doit être tenue pour vraie; celui-ci l'avait relevée sur le registre des baptêmes de la paroisse Saint-Vulfran-de-la-Chaussée, à Abbeville. Le père de Mellan, remarque très finement le biographe, exerçait « un métier, qui, par des voies indirectes, conduisait assez naturellement à la gravure ». Il était chaudronnier et planeur de cuivres. Il avait un frère établi à Paris et chaudronnier comme lui. Cette circonstance le détermina, sans doute, à conduire dans la capitale, après lui avoir donné « une éducation honneste », ce fils dont l'esprit vif et pénétrant semblait plein de promesses.

Dans sa notice. Mariette avoue ne rien savoir des premières années d'apprentissage de Mellan. Entra-t-il chez Thomas de Leu ou chez Léonard Gaultier pour étudier le métier de graveur ? Si l'on en juge par la planche de la *Thèse des religieux des Mathurins* datée de 1619, dont le travail minutieux, à petites tailles rapprochées, fait songer à la manière de Léonard Gaultier, c'est ce dernier maître qui aurait présidé à ses débuts et l'aurait incité à suivre les procédés en vogue. A cette première période appartient le *Pierre Binard*, de 1621, le *Président de Verdun* et même la gravure, déjà émancipée, du *Nicolas Coeffeteau*.

On ne jurait alors que par les Wiericx et Crispin de Passe. Ce qui est certain, c'est que Mellan était poussé par une véritable vocation. « Il aimait éperdument sa profession, dit Mariette, et brûlait du désir de s'y distinguer. » Ce qui s'offrait à ses yeux autour de lui ne le charmait qu'à moitié ; il rêvait d'un art plus libre, plus mouvementé, plus expressif. L'Italie s'offrait, comme une terre promise, aux jeunes artistes ayant du feu et de l'ambition. Mellan partit pour Rome et y arriva au commencement de 1624. Il y trouva Villamène qui l'attacha à son atelier. Quelques travaux exécutés sous la conduite de cet habile faiseur le mirent en évidence et lui valurent des commandes d'une certaine importance. En quelques mois il avait appris à couper le cuivre avec fermeté, à développer son travail dans des tailles franches, pures et bien suivies. Mais Villamène meurt vers la fin de 1624, et notre jeune artiste, un peu désorienté, entre à l'École de Vouet. Cet événement, qui pouvait sembler un mauvais coup du sort, eut une influence décisive sur les destinées de Mellan et le plus salutaire effet sur l'orientation de son talent. Au contact de ce peintre au clair et vigoureux esprit, au dessin scrupuleux et loyal, il acquiert rapidement les qualités qui lui manquent et que ni Villamène, ni aucun Italien, à cette époque, n'auraient pu lui donner. « En peu de temps, dit Mariette, le burin de Mellan prit une couleur plus douce et plus harmonieuse. Il décrivait des tailles plus flexibles et qui embrassaient mieux le contour de chaque objet. » On saisira d'un coup l'étendue du progrès accompli dans sa manière, si l'on compare ses premières planches exécutées à Paris avec celles qu'il fit d'après les tableaux de Vouet, notamment avec le *Portrait d'Urbain VIII* et la *Lucrèce se poignardant*, « où une sorte de peluche qui entre dans l'habillement de cette figure, est d'une fabrique qui a quelque chose de neuf et de fort expressif, et qu'on ne voit point dans aucune des gravures qui ont précédé celle-ci ».

Sous la direction de Vouet, Mellan fait des progrès rapides. En trois ans il se rend maître des procédés et son habileté à manier le



SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT, PAR CLAUDE MELLAN.

burin est déjà presque sans rivale. A Rome, nul ne pourrait déjà plus lui être comparé. Il travaille avec une telle ardeur, un tel emportement, que sa santé s'altère. Il tombe gravement malade et ne

doit la vie qu'aux soins d'un médecin français, Joseph Truillier. Mellan, pénétré de reconnaissance, grave le portrait de Truillier, qui est un de ses meilleurs, avant sa grande manière. C'est de la même année 1626 que datent aussi le charmant portrait qu'il fit de Virginie de Vezzo, la femme de Vouet, et sans doute celui de Jean Barclay.

Ces trois œuvres sont significatives. Elles témoignent d'un singulier assouplissement de l'outil; elles nous montrent le graveur préoccupé de simplifier son travail et d'y répandre la plus abondante lumière en proscrivant les noirs. Deux qualités maîtresses, qui, jusqu'à la fin, iront grandissant, s'y affirment déjà avec éclat : la passion de la vérité physionomique et l'instinct de l'effet. A la franchise de ces œuvres, au sentiment de nature qui les animent, on reconnaît que le tempérament de l'artiste est porté à s'affranchir de toute servile imitation, qu'il cherche des voies nouvelles où son esprit indépendant et primesautier puisse se donner carrière. Les travaux de copiste céderont peu à peu la place aux productions originales et personnelles qu'il va graver d'après ses propres dessins.

Ce portrait de Virginie de Vezzo, gravé d'un burin si vif et si léger, fut le dernier des ouvrages que Mellan fit à Rome en présence de Vouet. « Celui-ci, dit Mariette, ayant été appelé par le roi et étant repassé en France dans les premiers mois de 1627, ne put être témoin des applaudissements que méritèrent à notre graveur les belles estampes qu'il publia dans le cours de la même année. » De ce moment date la planche de la *Mort de Marie-Madeleine* dédiée à Pereisc, œuvre mal venue et plusieurs fois reprise, et le *Saint François de Paule en prière*, une des meilleures productions de sa période italienne. Cette petite planche, très ferme de travail et très à l'effet, est fort caractéristique; elle est gravée dans la manière de son fameux *Saint Pierre Nolasque*, qui, entre toutes les compositions historiques ou religieuses dues au burin de Mellan, est le morceau le plus connu et l'un des plus accomplis.

Mariette a écrit sur cette œuvre capitale quelques lignes d'un sentiment si fin que nous nous ferions un reproche de ne pas les reproduire, au moins en partie.

« Cette excellente petite pièce [1] était comme l'avant-coureur d'un autre morceau bien autrement important et qui doit être regardé comme le chef-d'œuvre de Mellan, en même temps qu'il mérite d'occuper une place dans le petit nombre de ceux qu'a produits jusqu'à présent l'art de la gravure. La composition tient du grand maître. A certains égards, elle est dans le style de Vouet. Il était

bien difficile que Mellan abandonnât si tôt la manière d'un artiste, à laquelle il était redevable de tout ce qu'il savait, et, si je puis le dire, elle se soutient entre ses mains et ne perd rien de sa grandeur



et de son excellence. L'on croit, en certains endroits, reconnaître encore ici l'esprit du Guerchin et l'une de ses meilleures idées. Saint Pierre Nolasque, fondateur de l'ordre de Notre-Dame-de-la-Merci, fait le sujet de cette incomparable pièce. Le saint est entre les bras

1. Le *Saint François de Paule*, dont nous donnons plus haut la reproduction.

de deux anges qui le portent à l'église, où son corps, exténué par les jeûnes et par les années, ne lui permettait pas de se rendre pour assister à l'office, et il résulta de l'assemblage de ces trois figures, le groupe le mieux cadencé, et qui, varié dans toutes ses parties, ne montre rien que de naturel et de possible. Les deux anges sont dans une attitude tout à fait animée, ils volent plutôt qu'ils ne marchent ; mais celle du saint qui leur sert de contraste, me semble, dans sa simplicité, supérieure encore. On le voit immobile, il est absorbé dans la prière, il semble qu'il ne prenne aucune part au miracle qui s'opère en sa faveur. »

Tout ce groupe central est un morceau plein de mouvement et de couleur. On ne saurait trop admirer la vigueur et la netteté avec lesquelles l'artiste en a conduit l'exécution. Le travail est déjà fort simplifié et l'on peut prévoir le moment très prochain, où le graveur abandonnera les tailles entre-croisées. Le même modèle a servi pour la tête du *Saint François de Paule* et celle du *Saint Pierre Nolasque*, et Mellan en a fait un véritable portrait. Cette planche est aussi de l'année 1627. On remarquera la façon singulière dont la niche est gravée, d'un seul trait en spirale, curieuse tentative dont Mellan s'est certainement souvenu lorsqu'il a gravé, plus tard, la *Sainte Face*. La planche du *Saint Pierre Nolasque* envoyée à Barcelone, au couvent de la Merci, ne fournit qu'un tirage très restreint. Laissée à l'abandon, elle fut rayée et mangée par le vert-de-gris. Les belles épreuves en sont fort rares. Celle du Cabinet des Estampes est d'une qualité exceptionnelle.

Dans le cours des années 1626 et 1627, Mellan met au jour deux ou trois titres de livre, notamment ceux des *Poésies de Marcel Giovanetti* et de la *Vie de saint Emiddio, évêque d'Ascoli*, le *Portrait de Jean Du Bois, abbé de Beaulieu*, sans doute aussi celui de Menicucci, le bouffon d'Urbain VIII, et la *Madeleine mourante*, planche, détail à noter, dédiée, de Rome, au célèbre Peiresc, conseiller du Roi au parlement de Provence.

Le titre de la *Vie de saint Emiddio* est entièrement gravé à l'eau-forte, d'une pointe libre et ferme ; les épreuves en étaient déjà extraordinairement rares du temps de Mariette ; je ne connais que l'épreuve de la Bibliothèque qui est incomplète de la partie du bas, à droite, où devait se trouver la signature du graveur.

Pendant les années 1628, 1629, 1630, Mellan semble peu produire. Nous ne relevons dans cette période que deux pièces datées ayant quelque importance ; mais toutes deux sont d'une délicatesse d'effet

et d'une réussite d'exécution tout à fait remarquables. C'est d'abord *Loth entre ses deux filles*, œuvre charmante où la lumière caresse les chairs et se joue dans des tailles d'une légèreté parfaite : la composition est de Mellan lui-même.



« Il était dit, remarque Mariette à propos de cette planche, que toutes les compositions de Mellan offriraient quelque singularité. On voit dans celle-ci un verre à moitié rempli de vin, dont il n'est guère possible de mieux faire sentir la transparence. »

C'est ensuite la grande planche de *Saint Jean-Baptiste dans le désert* (1629), dédiée au cardinal Barberini. Ce dernier morceau nous montre l'artiste en pleine possession de ses ressources ; les tailles sont d'une liberté et d'une souplesse admirables ; la figure de saint Jean, assis, les jambes croisées, est traitée très simplement et presque partout à une seule taille; c'est la première planche où Mellan ait fait l'expérience du parti qu'on pouvait tirer d'une taille unique dans la représentation des formes qui demandent de l'éclat et de la délicatesse. La lumière qui vient d'en haut, frise les chairs et les éclaire de reflets transparents; le fond de paysage, habilement coloré, les met en valeur de la façon la plus heureuse. La tête du saint, comme toujours, est traitée en portrait. La composition est de Mellan et lui fait honneur. Dans l'histoire de la gravure au burin, cette pièce, aussi neuve que hardie, marque une date qu'il faut retenir; car, en tout, Mellan a été un oseur et un innovateur, je dirai même un précurseur. Il y a dans cette belle académie, encadrée de paysage — liberté singulière pour l'époque — je ne sais quoi qui, en les surpassant au point de vue technique, fait songer aux gravures de Roger et de Copia d'après Prud'hon.

Mariette, en homme du métier, s'extasie sur les mérites de cette pièce. « On ne m'en montrera point, dit-il, où il règne plus d'harmonie ni plus d'intelligence. La figure du saint paraît extrêmement brillante, et elle est tout à fait de chair, quoiqu'elle soit presque entièrement dans la demi-teinte, et qu'elle soit seulement éclairée par éclats sur quelques-unes de ses extrémités. » Cette magie, Mellan l'a obtenue par une taille pure et moelleuse, « dont la flexibilité lui répondait que la finesse de la chair serait exprimée avec cette grâce que le pinceau seul peut donner ».

J'attribuerais à cette période (1628-1630), et plutôt au commencement qu'à la fin, la *Madeleine couchée dans une grotte*, planche d'une extrême délicatesse et, cas insolite dans l'œuvre de l'artiste, en partie gravée au pointillé. Cette Madeleine est dédiée à Guillaume Barclay, fils de ce Jean Barclay, dont Mellan avait gravé le portrait. A la même période appartient aussi une des plus jolies œuvres de la manière romaine, la *Dalila coupant les cheveux de Samson endormi sur ses genoux*, gravée en pendant du *Loth entre ses filles*. Les deux figures sont encore des portraits. La Dalila est celui d'une fort belle fille, et le Samson, vu en profil perdu, est, à n'en pas douter, avec ses mèches, sa moustache retroussée, son nez en l'air, celui de Mellan lui-même. Il est permis de supposer que cette jolie composi-

tion fait allusion à quelque épisode amoureux de la vie de notre artiste.

En 1631, il produit deux ouvrages importants : le *Portrait d'Urbain VIII*, d'après le Bernin, pour le volume des poésies de ce pape, et le *Portrait de Vincenzo Giustiniani*, pour le recueil gravé que cet amateur avait fait faire à Mellan d'après ses antiques. Ce dernier portrait est un des morceaux les plus serrés et les plus fiers qui soient sortis de la main de l'artiste ; c'est à proprement parler un chef-d'œuvre. Le dessin à la pierre noire, que l'artiste avait fait sur le vif, était, au dire de Mariette, une merveille de vie et de naturel ; il passa de la collection de cet amateur dans celle du prince Eugène, qui est actuellement à Vienne.

En 1632, autre chef-d'œuvre : le *Portrait du cardinal Bentivoglio*. Ce curieux portrait a pour moi un attrait tout particulier. Si on veut connaître dans toute sa vérité l'originale et spirituelle figure du cardinal, c'est beaucoup moins la magnifique peinture de Van Dyck, au Pitti, que cette modeste gravure qu'il faut consulter. Ce qui nous charme précisément c'est que le modèle n'y est pas flatté ; il nous apparaît tel que l'a vu Mellan, avec cette sincérité naïve, qui est un de ses plus rares mérites. Ce front haut et dégarni, ces yeux profonds, allumés comme des braises, ces narines ouvertes, cette bouche sardonique, toute cette intensité physionomique est bien loin des grâces mondaines et un peu factices dont le peintre d'Anvers a coutume d'embellir ses modèles.

Le cardinal fut d'ailleurs si satisfait de la ressemblance qu'il offrit à Mellan, en remerciement, un magnifique dessin de Raphaël, les *Amours d'Alexandre et de Roxane*, que l'artiste conserva avec grand soin pendant toute sa vie.

Dans ces deux portraits du marquis Giustiniani et du cardinal Bentivoglio tout l'œuvre iconographique de Mellan est en substance.

Les derniers portraits gravés à Rome touchent à la grande manière de l'artiste ; les contre-tailles n'apparaissent plus qu'à de rares endroits et seulement dans les ombres ; le travail s'allège au profit de l'effet et se rapproche de plus en plus de la légèreté du dessin au crayon. La personnalité du graveur, dégagée des influences d'École et des entraves de la tradition, s'élance d'un vol hardi et sûr dans les voies nouvelles qu'elle s'est ouvertes. Lorsque Mellan reviendra en France il sera armé de toutes pièces.

La plupart des œuvres mises au jour à Rome, de 1632 à 1635, ont, en effet, une singulière saveur d'originalité. Mellan est déjà le graveur à la mode. Il exécute les portraits de *Jérôme de Narni*, fameux

prédicateur italien, vicaire général des capucins; du *Maréchal de Créqui*, duc de Lesdiguières, ambassadeur de Louis XIII, auprès d'Urbain VIII; de *Saint Bonnet de Thoiras*, et d'un médecin écossais en séjour à Rome, *Henri Blackwood*. Le Lesdiguières traité librement et avec feu, comme une eau-forte, est un morceau surprenant; l'armure, la collerette de guipure, le visage, la chevelure, tout y est rendu avec un naturel et un esprit inimitables. Notre reproduction, si exacte qu'elle soit, ne peut donner qu'une idée lointaine du charme pétillant de l'original.

Le délicieux *Portrait de Maria Vaiani*, quoique non daté, est du même moment. Cette œuvre délicate et finement colorée peut être placée, dans la série des petits portraits gravés de l'École française, entre l'*Hugues de Lionne* et le *Maridat*, de Nanteuil.

La dernière pièce que Mellan grave avant de quitter Rome est son propre portrait, qui porte la date de 1635. L'œuvre ne compte pas parmi les meilleures ; le travail en est un peu froid et un peu lourd; le fond, au quadrillé, n'est pas heureux. Cependant, la figure même est singulièrement attachante; on retrouve l'adresse du graveur dans la façon souple et grasse dont le vêtement est traité; on la retrouve surtout dans le caractère vivant de la physionomie. L'expression est honnête et vive, avec une pointe d'ironie; les yeux ronds, à fleur de tête, expriment, dans un regard direct et franc, l'acuïté de l'esprit, le feu de l'imagination. Il y a dans cette image un je ne sais quoi qui respire la bonne humeur, la santé et la force. On devine un tempérament original, primesautier et robuste; l'homme répond à ses ouvrages, et c'est ainsi, volontiers, qu'on se l'imagine.

Nous touchons maintenant à un point de biographie mal élucidé et sur lequel les documents paraissent contradictoires. Mellan quitta Rome au milieu de l'année 1635, entre le mois de juin et le mois d'octobre, et non au commencement de 1636, comme le dit Mariette. Ceci n'est pas douteux. Il résulte, en effet, d'une lettre adressée par Mellan à un nommé Langlois dit Chartres, marchand d'estampes à Paris, que notre artiste était encore à Rome le 20 juin 1635, mais qu'il se préparait à partir, appelé par ce Langlois qui voulait l'attirer en Angleterre. D'autre part, une des planches des *Phases de la Lune* (la *Lune décroissante*), exécutée pour Gassendi, à Aix, porte la mention qu'elle a été faite sur un dessin pris par une nuit claire, le 7 du mois d'octobre de la même année. Mariette suppose que Mellan, retenu à Aix par Peiresc, y demeure jusqu'au mois de juin 1637, c'est-à-dire jusqu'à la mort de ce dernier, qu'il quitte alors

cette ville pour se rendre directement à Paris, après avoir mis la dernière main au portrait de son illustre ami.

Les suppositions de Mariette sont contredites par le témoignage même de deux œuvres que Mellan a pris soin de dater.



Voici, quant à moi, comment je suis tenté de reconstituer cette période de la vie de Mellan. Les faits s'accorderaient alors à merveille avec les indications fournies par les lettres de Langlois et avec un renseignement que nous apporte la *Vie de Pereisc*, par Gassendi (Tit. V, p. 188, édit. de 1641, in-4°).

Mellan, au début de l'année 1635, était appelé en Angleterre. Mariette estime avec raison que les offres émanaient du comte

d'Arundel, dont Langlois « était le commissionnaire affidé ». Le célèbre amateur voulait adjoindre, aux graveurs qu'il employait déjà, comme W. Hollar, Van der Borcht, Luc Vosterman, un artiste dont la renommée était parvenue jusqu'à lui. Celui-ci quitte Rome à la fin de juin ou au commencement de juillet, il s'arrête à Aix chez Pereisc avec lequel il était en relations ; Gassendi lui demande de graver les phases de la Lune pour un grand ouvrage qu'il prépare. Mellan grave d'abord la pleine Lune d'après une peinture d'un nommé Claude Sauvé, d'Auvergne, puis, d'après ses propres dessins, et dans un sentiment plus libre et plus exact, la Lune croissante et la Lune décroissante. Alors, au lieu de continuer son voyage vers Paris et vers Londres, il revient en Italie, passe par Gènes où la famille Giustiniani le retient pendant quelques semaines, lui faisant les ouvertures les plus avantageuses, et se trouve de nouveau dans la Ville éternelle au commencement de l'année 1636.

Il grave, cette année même, à Rome, deux portraits qu'il a pris soin de dater : *Rome, 1636*, et qui comptent parmi les plus excellents de sa période romaine.

Ce sont les portraits de *Maddalena Corvina*, « pittrice et miniatrice », et d'*Alphonse de Richelieu*, l'archevêque de Lyon, frère du cardinal. Nous ajouterons, à l'appui de notre dire, qu'Alphonse de Richelieu avait précisément été envoyé à Rome, en 1635, pour négocier avec la cour papale, non comme ambassadeur en titre, mais comme représentant chargé d'une mission temporaire[1]. Mellan l'aurait donc dessiné à Rome en 1635; les dates concordent parfaitement.

Les deux œuvres sont des plus frappantes. Elles marquent un pas décisif dans l'évolution du talent de l'artiste. La main du graveur s'y montre d'une sûreté sans égale; le travail est ferme, souple, transparent ; les ombres noires ont entièrement disparu ; les contre-tailles n'apparaissent plus que par endroits, dans les fonds ; la manière de Mellan est désormais dégagée de toutes les recettes apprises, elle dit ce qu'elle veut dire, dans une langue qui lui est personnelle et que nul n'avait encore parlée.

Enfin Mellan, ayant mis ordre à ses affaires, quitte Rome, au commencement de 1637, et, il est permis de le supposer, sans esprit de retour; il revient à Aix, où nous le trouvons, d'après une lettre adressée au même Langlois, à l'époque du carnaval. C'est alors qu'il

1. Voy. l'*Encyclopédie* de Migne

exécute ces deux admirables pendants : les portraits de *Gassendi* et de *Pereisc*, qui sont les deux premiers chefs-d'œuvre de sa grande manière.

Après la mort de son ami (20 juin 1637), Mellan prend le chemin de Paris, où il devait demeurer jusqu'à sa mort.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)





LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

IV.

LES PEINTRES FLORENTINS DU XVe SIÈCLE.



Le moine, « semblable à un ange », Fra Giovanni de Fiesole, est à Florence le dernier représentant de la manière du *Trecento*, en même temps que l'initiateur de l'art du *Quattrocento*, dont le puissant développement, qui se produisait tout près de lui, l'entraîna à son tour irrésistiblement. Un grand tableau de la *Vierge à l'Enfant*, avec deux anges qui soulèvent derrière elle un manteau de brocart d'or (n° 60), acquis avec la collection Solly, montre le jeune artiste encore sous l'influence des successeurs d'Orcagna. Deux tout petits tableaux, représentant des scènes de la *Vie de saint François*, ne permettent pas davantage de reconnaître toute la valeur du maître. Nous retrouvons seulement celui-ci tout entier dans une des dernières

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, p. 204, 423, et t. XXXVII, p. 197.

acquisitions, qui a enrichi la galerie d'un des plus magnifiques tableaux d'autel de Fra Angelico (n° 60 A); il représente en trois parties le *Jugement dernier* et provient (1884) de la galerie de lord Duddley, à Londres. Ce qui fit d'abord connaître ce tableau, c'est une copie de Spranger, qui se trouve à la galerie de Turin. C'est seulement au commencement de notre siècle que ce tableau sortit des mains d'un boulanger de Rome pour entrer chez le cardinal Fesch, dont la succession échut à lord Ward, fils aîné de lord Duddley.

Parmi les nombreuses peintures du pieux moine il y en a une qui éclipse toutes les autres, c'est le *Couronnement de la Vierge* aux Offices. Une beauté extraordinaire de béatitude, un suprême degré de grâce unie à l'expression d'une extrême piété forment ici un ensemble harmonieux auquel il ne manque rien. Les rayons dorés d'une lumière céleste, brillant du plus magnifique éclat, pénètrent de leur chaude clarté toute la scène, tandis que les mouvements des saints et des anges, l'expression de leurs yeux, de leurs visages reflètent de divines pensées et l'image d'une paix éternelle. Le *Jugement dernier* de Berlin, aussi parfait pour le dessin et pour la couleur que le *Couronnement* de Florence et également bien conservé, doit cependant lui céder le pas au point de vue de la façon dont le sujet est composé.

Le fait d'avoir représenté le Jugement dernier sur trois panneaux, dans lesquels plusieurs parties ont été traitées sur une autre échelle, nuit, dans une certaine mesure, à l'effet d'ensemble, de même que la représentation de l'enfer placée dans le lointain. Mais, ceci mis à part, cette peinture n'est pas de beaucoup inférieure au *Couronnement de la Vierge* et elle est supérieure au *Jugement dernier*, qui est à l'Académie de Florence, ainsi qu'à celui de la galerie Corsini, à Rome. La figure du Créateur manque un peu de caractère, mais les phalanges célestes n'en ont que plus de grâce, notamment celle des bienheureux qui traversent des prairies parsemées de fleurs pour arriver, conduits par des anges, au Paradis. On y trouve la preuve que l'âme mystique du moine n'était pas toujours étrangère aux luttes de l'esprit de parti. Dans le cercle des bienheureux qui vont au Paradis il n'y a que des moines de l'ordre auquel appartenait le peintre, celui des Dominicains, tandis que l'enfer est rempli de Franciscains. Parmi les bienheureux on remarque un cardinal dominicain, qui a auprès de lui un pape vu de dos. La façon dont saint Antoine appelle l'attention d'un saint d'un autre ordre sur ce groupe nous donne bien à entendre que nous devons voir dans ce cardinal la personne qui a commandé le tableau.

Les principaux mérites de cette toile et en général des peintures de Fra Angelico, qui vinrent ensuite, comparées à ses premières œuvres, sont dus, en grande partie, à l'influence de son jeune émule Masaccio, qui, d'accord avec Brunellesco et Donatello, fit entrer l'art florentin et par là l'art italien tout entier dans une voie nouvelle. La profondeur et la grandeur de son entente de la nature se manifestent dans l'exactitude des proportions, dans la correction du modelé, dans la distribution de la lumière et de la perspective, cette dernière même si bien entendue, que l'artiste en arrive presque à faire sen tir l'atmosphère. Avant la nouvelle génération, à laquelle appartient Léonard, à qui il tend positivement la main, Masaccio a une grandeur et un sérieux de conception qui lui créent dans l'histoire de l'art italien une place à part.

Crowe et Cavalcaselle mentionnent comme unique toile de Masaccio la grande représentation de *Sainte Anne auprès de Marie et de l'Enfant Jésus*, actuellement à l'Académie de Florence. Mais Vasari, indépendamment de ce tableau, en cite encore plus d'une dizaine dont la moitié est conservée intacte ou en fragments.

La galerie de Berlin a la bonne fortune de posséder deux de ces fragments auxquels on peut ajouter un tableau récemment acquis, qui doit être considéré comme une œuvre de Masaccio. Les premiers (n°s 68 A et B), acquis de la collection Gino Capponi à Florence, peuvent être, d'après la description précise qu'en donne Vasari, considérés comme des fragments (panneau du milieu et panneau d'un des côtés de la prédelle) du grand tableau que Masaccio a peint pour l'église des Carmes, à Pise. Vasari prétend qu'au bas de la Vierge se trouvait l'*Adoration des Rois*, et qu'au-dessous des quatre saints à côté de la madone, saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint Julien et saint Nicolas, il y avait la représentation de leur martyre. Les tableaux de Berlin ne représentent, sur un panneau, que l'Adoration des Rois, et, sur l'autre, que les martyres de saint Pierre et de saint Jean. Une comparaison avec les fresques de Masaccio dans la chapelle Brancacci est faite pour ne laisser aucun doute sur l'attribution.

Les types, le style des figures, l'emploi de la lumière, les procédés de composition sont en parfait rapport les uns avec les autres, de même qu'avec les fresques des derniers temps du maître. On peut en conclure que les tableaux de Berlin doivent être de la dernière manière de l'artiste. Dans la fresque, qui représente le Miracle du poisson, le pêcheur, vu de dos, est presque le même personnage que celui qui se trouve dans le Martyre de saint Jean.

Les deux scènes de martyre, aussi bien par le genre de composition que par la grande simplicité de l'exécution, sont entièrement dignes de la main de Masaccio ; mais ils sont moins attrayants en raison de la nature du sujet. L'œuvre plus riche de l'Adoration des Rois témoigne d'une grande habileté et a ce caractère de noblesse que l'on retrouve dans le Pêcheur de la chapelle Brancacci, l'une des plus grandioses créations de l'art de tous les temps. Vasari admire principalement, dans l'Adoration, « *alcuni cavalli ritratti dal vivo tanto belli che non si puo meglio desiderare* ». Les deux « *uomini della corte degli tre Re* », qui ont attiré l'attention de Vasari par leur costume du temps, sont évidemment deux *nobili* de Pise, peut-être bien deux frères sur la commande de qui les tableaux ont été peints.

Le troisième tableau de la galerie, que je crois pouvoir attribuer à Masaccio, est déjà, rien que par le sujet, une peinture remarquable pour l'époque; c'est la représentation de la chambre d'accouchement d'une noble Florentine. Deux ambassadeurs de la République de Florence, qui se font annoncer par des sonneurs de trompe, traversent la cour, qui est entourée de colonnes, pour remettre à l'accouchée des gâteaux et des friandises, tandis qu'en même temps un certain nombre de nobles dames, qui représentent sans doute des congrégations religieuses de femmes, font leur visite de félicitations dans la chambre de l'accouchée. Il est probable que cette peinture a été faite pour être offerte en souvenir de cet heureux événement. On connait quelques autres tableaux du même genre, destinés à être offerts comme cadeaux de noce, et, dans le nord, où ils étaient à la mode, on les désignait sous le nom de *plateaux de mariage*.

D'après certaines scènes d'intérieur de l'époque, nous voyons que ces tableaux étaient accrochés, en manière de décoration, aux murs, aux colonnes et aux cheminées. L'exécution de celui qui nous occupe prouve, du reste, qu'il était destiné à servir d'ornement. La peinture en est lâchée, les couleurs en sont si légèrement appliquées qu'en certains endroits elles laissent transparaître le dessin de l'esquisse. Par sa disposition, sa perspective, son mouvement et son expression, cette improvisation décorative rappelle bien les autres œuvres de l'artiste. Quant aux formes architecturales qu'on y remarque, on ne peut en tirer un argument contre l'attribution à Masaccio, attendu que celui-ci a introduit dans la fresque grandiose de la Trinité, qui se trouve à Santa-Maria-Novella, une salle magnifique de la Renaissance.

Pour en finir avec Masaccio, je citerai encore les autres toiles que

je lui attribue. D'abord la *Guérison du possédé*, que Vasari a décrite en détails et qui se trouvait, il y a quelques années, chez un marchand d'objets d'art, à Florence (M. Spence); malheureusement le tableau était tellement retouché qu'il n'était pas possible de décider si l'on se trouvait en présence d'un original de Masaccio ou d'une copie de l'époque.

Le Musée de Naples possède deux peintures originales de grande dimension et parfaitement conservées, qui, par opposition aux tableaux jusqu'ici mentionnés, remontent à une époque antérieure, c'est-à-dire à la période romaine de Masaccio. Ce sont les tableaux, également décrits par Vasari, de l'*Adoration de la Vierge* et de la *Fondation de Santa-Maria della Neve, à Rome*.

Les conquêtes progressives faites par Masaccio sur le terrain de la vérité naturaliste, conquêtes qui ont pour principaux représentants Pesellino, Paolo Uccello, Domenico Veneziano et Andrea del Castagno, ne peuvent pas être constatées dans la galerie de Berlin. Le Louvre et la National Gallery ont la bonne fortune de posséder, l'un et l'autre, un des célèbres tableaux de bataille d'Ucello. De Castagno on n'a, à proprement parler, aucune toile authentique. L'artiste, un peu plus jeune, Domenico Veneziano, qui dans la poursuite du même idéal naturaliste a une importance particulière par sa tentative de rappeler l'effet des peintures des Van Eyck en ajoutant de l'huile à son vernis, n'est représenté que par le tableau des Offices.

La galerie de Berlin possède, je le crois, un fragment (n° 60) de la Prédelle du Musée de Florence qui avait été attribuée jusque-là au Pesellino. Ce petit panneau, découvert il y a une dizaine d'années, représente le *Martyre de sainte Lucie*, dont on retrouve la figure dans le tableau d'autel, parmi d'autres saints. Dans les deux tableaux cette figure est bien la même; de plus, le tableau de Berlin présente la même coloration claire et délicate, la même architecture et le même feuillage que la grande peinture de Florence.

Il est temps, maintenant, d'arriver aux chefs-d'œuvre des maîtres florentins du xve siècle, que possède la galerie de Berlin. Parmi trois tableaux de Fra Filippo Lippi, il y a une petite figure de Madone (n° 58), œuvre fraiche, qui démontre que Filippo est sans transition le continuateur de son confrère en religion, Angelico. C'est au milieu de sa carrière qu'il faut rapporter une autre œuvre, l'*Adoration de l'Enfant Jésus dans la forêt*, qui porte l'inscription : FRATER PHILIPPVS P. (n° 69). L'artiste a encore traité de la même manière des sujets analogues dans deux peintures, qui se trouvent actuellement à l'Académie de Florence. Le tableau de Berlin est le dernier mot,



MADONE TENANT L'ENFANT JÉSUS SUR SES GENOUX, PAR LE VERROCCHIO.

(Musée de Berlin.)

l'expression la plus complète du talent de l'artiste, dont le charme incomparable réside précisément dans le calme religieux des personnages associé à un profond sentiment de la nature, surtout dans la représentation délicieusement finie de la forêt et de toutes ses beautés. Le sentiment naturaliste du peintre, qui se montre ici sous son jour le plus aimable, devient de plus en plus énergique chez lui, à mesure qu'il avance en âge. C'est à l'époque de sa maturité que se rapporte la grande et magnifique toile que possède le Louvre, et qu'appartient aussi le troisième tableau de la collection de Berlin (n° 95) : la Vierge Marie, pleine de grâce, dont deux anges étendent le manteau au-dessus d'une nombreuse assistance, agenouillée avec dévotion. A droite, les hommes et les garçons ; à gauche, les femmes et les jeunes filles, tous évidemment membres, à différents degrés, d'une famille noble de Florence, et portraiturés d'après nature avec une vérité indiscutable.

Le naturalisme de Filippo, dont les particularités, chose étonnante, se retrouvent dans toutes ses œuvres aux diverses époques de sa vie, telles, par exemple, que les extrémités décharnées et courtes, dessinées avec une maladresse naïve, se manifeste particulièrement dans l'exécution des têtes qui paraissent presque toujours des portraits, dans l'importance plastique qu'il donne à ses personnages, dans ses visages carrés et un peu plats, dans les riches costumes de ses figures.

Sous l'influence de cette dernière tendance de Fra Filippo et peut-être même sous sa direction, se forma un des plus grands artistes florentins de la nouvelle génération, Andrea del Verrocchio. Celui-ci élargit et compléta en quelque sorte cette tendance de Filippo Lippi par des efforts plus grands vers la plus haute représentation de tous les détails. On a été longtemps persuadé que le *Baptême du Christ* de l'Académie de Florence était la seule peinture qui ait été conservée du Verrocchio. Ses autres œuvres étaient attribuées à l'un ou à l'autre des Pollajuoli ou à d'autres éminents artistes. Comme ma tentative de mieux caractériser l'originalité du Verrocchio et par conséquent de lui attribuer, à lui et à son atelier, un plus grand nombre d'œuvres peintes ou sculptées, a déjà été connue et approuvée en France [1], je n'ai qu'à énumérer ici sommairement les différents tableaux de la galerie de Berlin, qui me paraissent devoir être restitués au maître ou à son école.

Une œuvre, entièrement de sa main, mais malheureusement inachevée, c'est la *Madone tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux* (n° 104 A).

1. Voy. le journal l'*Art*, année 1883.

Dans le modelé supérieurement correct se révèle le statuaire en bronze; dans la minutieuse exécution du voile, des broderies, du vêtement et de la parure on reconnait l'orfèvre. Un plus petit tableau de Madone (n° 108), dont l'exécution moins pittoresque trahit une main d'élève, se rapproche tout à fait du bas-relief en marbre du Bargello et de la peinture de sa jeunesse qui se trouve au Musée de la ville, à Francfort. Ces deux tableaux furent d'abord attribués au Pesello. Je serais tenté de croire qu'un très charmant petit Portrait de femme (n° 80), attribué à Granacci, et qu'un petit tableau d'autel, d'une clarté et d'une délicatesse de couleur extraordinaires, représentant la *Rencontre du Christ avec saint Jean* (n° 93, sous le nom de Piero di Cosimo), ont été peints dans l'atelier du Verrocchio ou par un de ses successeurs.

Un fait démontre bien l'importance de l'atelier du Verrocchio, c'est que Lorenzo di Credi et même Léonard de Vinci y ont été employés comme aides, pendant des années et même pendant des dizaines d'années. L'activité extraordinairement variée que l'obligeaient à déployer des commandes très nombreuses, mettait l'artiste dans la nécessité de se faire aider par un nombre plus ou moins considérable d'élèves travaillant sous sa direction. Cette circonstance et les différentes aptitudes artistiques du maitre rendent difficiles la connaissance et le partage équitable des œuvres sorties de ses mains ou de son atelier. Mais il convient d'isoler le Verrocchio de l'ensemble vague et indéterminé des productions de son atelier pour caractériser sa manière propre; c'est pourquoi je m'arrête devant deux tableaux d'autel de la galerie de Berlin qui, au seul point de vue de leur valeur artistique, eussent à peine mérité d'être cités ici.

L'un sorti des magasins, il y a peu de temps, représentant le *Crucifiement*, entre saint Antoine, saint Laurent et saint Pierre, fut d'abord considéré comme étant de Lorenzo d'Ugolino, de' Rossi, évidemment par suite d'une fausse interprétation de l'inscription suivante: — QVESTA TAVOLA SE FATTA FARE P. LORENTIO DVGOLINO DE ROSSI. LA FATTA FARE BELTRAME DI STOLDO DE ROSSI *1475*, — qui ne peut vouloir dire qu'une chose, c'est que Beltrame de' Rossi fit exécuter le tableau en souvenir de son parent Lorenzo.

La manière de l'école du Verrocchio se reconnaît dans le paysage, de même que dans les saints et dans leur costume, particulièrement dans l'archange Gabriel avec Tobie, groupe qui paraît avoir été emprunté, en partie au ravissant petit tableau du Verrocchio représentant Tobie, qui se trouve à Londres, en partie au grandiose

tableau d'autel, reproduisant le même sujet, que l'on peut voir à l'Académie de Florence. Pour ces deux tableaux et pour le développement artistique du Verrocchio en général, la date de 1475, qui se trouve sur la toile de Berlin, est un point de repère très intéressant. Elle prouve que dans tous les cas cette œuvre doit avoir été exécutée plus tôt. Aussi près que l'artiste seit du Verrocchio, il est à peine supposable qu'il ait encore pu peindre son tableau sous la surveillance du maître. La composition est trop insignifiante, l'exécution trop mièvre, et les deux anges près de la croix sont trop peu dans le style du maître.

Cette imitation plate et un peu maniérée du Verrocchio se manifeste encore dans un tableau d'autel, peint sans doute par le même artiste et qui se trouve dans la galerie de Turin : un *Couronnement de la Vierge entourée d'anges*, qui est attribué à Domenico Ghirlandajo. L'examen de cette œuvre permet de reconnaître qu'un second tableau d'autel de la galerie de Berlin, avec de nombreuses figures, qui était attribué autrefois à Cosimo Rosselli (n° 72), est une œuvre de ce successeur du Verrocchio. Le même sujet que dans le tableau de Turin, le *Couronnement de la Vierge*, y est figuré au milieu d'une foule d'anges et de saints; dans ces figures allongées et mal proportionnées on sent l'influence évidente de Cosimo Rosselli. Une troisième, la plus grande et la plus solennelle représentation du Couronnement de Marie, est en Angleterre, c'est la grande peinture célébrée comme chef-d'œuvre de Sandro Botticelli, que la National Gallery a acquise à la vente Hamilton.

L'âge de celui qui a commandé ce tableau et qui y est représenté comme donateur, Matteo Palmieri, permet d'établir que l'œuvre ne peut avoir été peinte après 1468, quand A. Rosellino a fait le beau buste de Matteo vieux au Bargello, et rend suspecte l'assertion de Vasari.

La collection de Londres possède encore de la main du même artiste anonyme un autre tableau d'autel, qui mérite d'attirer l'attention à cause de Girolamo Rucellaï, qui y figure à titre de donateur; ce tableau, inscrit comme étant de Cosimo Rosselli, représente *Saint Jérôme entre quatre saints* (n° 227). Une œuvre importante portant le même nom, qui me paraît avoir été exécutée sous la direction personnelle du Verrocchio, est la *Madone trônant sur les nuages au milieu de saints*, qui est au Louvre. Une autre madone, entourée de saints, faisait partie de la collection Toscanelli, vendue aux enchères, il y a quelques années, et se trouve encore à Florence chez un marchand de tableaux.

De même une grande *Pietà*, attribuée à Botticelli, que j'ai vue, il y a également quelques années, à Camford Manor, chez Sir Yvor Guest, doit provenir de ce maître, si mes souvenirs ne me trompent pas ; elle représente : *Dieu le père tenant sur ses genoux le crucifié et entouré d'anges;* cette peinture, par plus d'un trait, rappelle Cosimo Rosselli.



L'ANNONCIATION, PAR PIERO POLLAJUOLO.
(Musée de Berlin.)

La collection de Berlin possède deux tableaux du plus aimable mais du plus dépendant et du plus timide des élèves du Verrocchio. Lorenzo di Credi : une *Madeleine en prière* (n° 103) et une *Adoration de l'Enfant Jésus* (n° 100). Le premier de ces tableaux, par la ressemblance de la figure de la Madeleine avec celle du beau tableau du Louvre, œuvre d'un élève anonyme du Verrocchio (n° 347), est une preuve de plus de la grande influence qu'a exercée ce maître. Il paraît même que cette figure a existé dans une œuvre originale, sculptée, du Verrocchio, dont nous apprécierons plus tard une maquette délicieusement coloriée parmi les sculptures du Musée de Berlin.

Ce que l'on connaît imparfaitement des deux Pollajuoli joue un rôle fatal dans l'appréciation du talent du Verrocchio, attendu qu'il en est résulté une confusion entre les œuvres des premiers et celles du second. Il est difficile de comprendre que des connaisseurs de mérite puissent encore tomber dans une pareille méprise, alors qu'à Londres, comme à Berlin, les tableaux sont accrochés les uns à côté des autres et peuvent être facilement comparés. Le Verrocchio et les deux Pollajuoli diffèrent essentiellement entre eux; mais il n'est pas difficile de distinguer les tableaux des deux frères. Pour distinguer Antonio de Piero Pollajuolo, le meilleur point de repère que nous ayons est le *Mémorial* d'Albertini, contemporain et compatriote des deux artistes. La peinture de Berlin, l'*Annonciation*, est une œuvre tout à fait caractéristique de Piero Pollajuolo et même une de ses œuvres principales, aussi bien au point de vue de la composition que de l'exécution. La tenue incertaine, les proportions défectueuses des maigres figures de ce tableau sont aussi caractéristiques des œuvres authentiques de Piero qu'elles sont en contradiction avec les œuvres de sculpture et les quelques peintures authentiques de son frère Antonio. Comme tels je ne voudrais considérer que les deux petits tableaux représentant les *Travaux d'Hercule*, qui se trouvent aux Offices, et le petit tableau, encore plus charmant, d'*Apollon et Daphné*, à la National Gallery.

La peinture, irréprochablement bien conservée, de la galerie de Berlin, avec sa couleur sombre et foncée, est un spécimen caractéristique et excellent de la peinture à l'huile particulière à Piero. Un attrait spécial du tableau, est dans les détails accessoires et dans la fidélité avec laquelle a été rendu le magnifique salon de la Renaissance, précédé de sa véranda, avec la vue de la vallée de l'Arno et de Florence dans le fond. La simplicité de l'ameublement de cette pièce, dont les murs sont garnis de mosaïques et dont le sol est recouvert de plaques de marbres de couleur, est à noter. Il n'y a qu'un lit, un bahut et un fauteuil; mais ces meubles, si simples de forme, ont une beauté intrinsèque et sont admirablement dessinés.

Un artiste qui fut, presque autant que l'anonyme mentionné plus haut, élève du Verrocchio, c'est Cosimo Rosselli, à qui l'honneur fut réservé de prendre une grande part à la décoration de la Chapelle Sixtine. La grande *Vierge* dans sa gloire (n° 59) est, comme couleur et comme caractère, un sobre tableau du milieu ou même de la fin de la carrière de l'artiste. Plus intéressante est une peinture récemment retirée des magasins : *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant*

Jésus trônant entre quatre saints (n° 59 A). Elle était attribuée à l'école de Cosimo, mais elle me paraît bien être plutôt une œuvre typique des débuts de l'artiste. Le rapport qu'elle a avec différents tableaux authentiques, notamment avec un tableau de l'Académie de Florence, permet à peine d'en douter. La date 1471 est ici d'une importance particulière, par la raison que jusqu'alors des tableaux de Cosimo, antérieurs à 1476, n'étaient pas considérés comme authentiques. Par ce tableau de Berlin, l'affirmation de Baldinucci que Cosimo aurait suivi les leçons de Domenico Veneziano est rendue très plausible. Presque toutes les figures de ce panneau rappellent le tableau bien connu de Domenico, qui se trouve aux Offices, surtout les figures de saint François et de sainte Catherine; enfin le style de l'architecture même révèle l'influence de Domenico.

Il est certain que Cosimo Rosselli, dans cette œuvre de jeunesse, n'a pas été influencé par le coloris de Domenico Veneziano. Cosimo se montre là le véritable continuateur de la manière anticoloriste d'une partie de l'École florentine.

L'exemple de Cosimo a été suivi, en ce qui concerne la couleur, par Domenico Ghirlandajo et par une quantité d'autres artistes très liés avec lui. Aussi, quelque séduisant que nous paraisse le Ghirlandajo dans ses fresques, notamment dans celle de Santa-Maria-Novella, devons-nous placer à un rang moins éminent ses œuvres de chevalet qui, pour la plupart, ont été peintes par les frères sans talent de Domenico ou par d'autres élèves.

La galerie de Berlin possède différents grands tableaux d'autel de ce genre, entre autres le maître-autel de Santa-Maria-Novella à Florence (n° 74-76). Si l'on ne connaissait que cette *Résurrection du Christ*, de Ghirlandajo, on se ferait une très fâcheuse idée des œuvres de cet artiste. Une *Madone trônant entre quatre saints* (n° 84) est meilleure, de même qu'une *Madone dans sa gloire entourée de saints*, dont deux ont été peints par Granacci (n° 88). Il y a encore deux tableaux qui offrent un certain attrait, le *Portrait d'un cardinal* (n° 85) et celui d'une *Jeune femme* (n° 83); mais l'un et l'autre ne sont pas non plus l'œuvre personnelle de Domenico. On peut, au contraire, lui attribuer un petit tableau de *Judith* (n° 21) qui, chose singulière, passait autrefois pour une œuvre du Mantegna; peinture d'une charmante invention présentant une foule de détails intéressants, remarquable encore à cause du paysage et du fini de l'exécution. De notre Portrait de jeune femme M. W. Drury Lowe possède une heureuse et fidèle reproduction et, lui faisant pendant, le Portrait d'un jeune mariée.

L'élève et le collaborateur du Ghirlandajo, Francesco Granacci, donne une bonne idée de son talent dans son tableau de la *Trinité* (nº 229), meilleure assurément que dans un autre tableau plus grand représentant une *Madone* (nº 97). Un autre élève de Ghirlandajo, son beau-frère Bastiano Mainardi, a un style et un coloris plus attrayants. Le tableau de la *Vierge lisant près de l'Enfant Jésus* (nº 77) est un des plus remarquables de cet artiste. M. le major de l'Heye, à Worms, en possède une répétition ou pour mieux dire une réduction. Le *Portrait d'un jeune homme* (nº 86) a tant d'analogie avec ce tableau de Madone qu'on peut l'attribuer aussi à Mainardi.

De Sandro Botticelli aucune autre collection ne possède autant d'œuvres éminentes et variées que la galerie de Berlin. Les Offices eux-mêmes sont sur ce point surpassés. Quant aux dates de ces peintures, il faut les répartir sur une période d'environ quarante ans; mais pour les déterminer, nous n'avons d'autres jalons que leur caractère et leur style. Exceptionnellement un fait historique permet d'assigner une date plus précise au *Portrait de Giuliano de' Medici* (nº 106 B), provenant du Palazzo Strozzi, à Florence; c'est la conspiration de 1478. Sandro fut chargé, après le renversement des Pazzi, de peindre les têtes des conspirateurs sur les murs du Palazzo publico et c'est alors vraisemblablement qu'il aura exécuté pour la famille ce portrait d'une victime de la conspiration. La jeunesse de Giuliano est une raison de le croire; en effet, il a dans ce tableau le même âge que sur la médaille, par laquelle il a été immortalisé à cette époque, et que dans le buste splendide qui se trouve chez M. Gustave Dreyfus, à Paris. Toutefois le portrait du Palazzo Strozzi a été considéré aussi comme celui d'un membre de la famille et est encore indiqué comme tel par Crowe et Cavalcaselle, ce qui n'empêche pas ceux-ci d'écarter l'ancienne attribution au Pollajuolo et de reconnaitre Sandro pour l'auteur du tableau. L'énergie de la conception, l'éclat du coloris, peut-être aussi cette circonstance que l'un des Pollajuoli passe pour avoir modelé la médaille commémorative de la conjuration des Pazzi justifiaient cependant assez bien cette appréciation. En effet, en peignant la seule figure qui manquât à la série de Pollajuolo, Sandro a été, dans la manière de comprendre et de traiter le sujet, influencé par les deux Pollajuoli et par le Verrocchio. Les paupières baissées, que nous retrouvons si fréquemment dans les bustes florentins de jeunes femmes et de jeunes filles de cette époque, sont à remarquer dans le portrait de cet ardent jeune homme, et, à mon avis, ne se rencontrent dans aucun autre buste d'homme. Le *Portrait de femme*

(nº 106 A), qui fait pendant à ce tableau, est encore une acquisition récente; il passe pour être le portrait de la maitresse de Giuliano, la belle Simonetta. D'un autre côté, on suppose que c'est la même femme



VÉNUS, PAR SANDRO BOTTICELLI.

(Musée de Berlin.)

que celle représentée dans quelques portraits de Sandro et d'autres maîtres, sans qu'il y ait cependant de solides raisons pour le croire. Mais le tableau de Berlin me semble être une étude de fantaisie tout à fait de l'invention de Sandro; car, ainsi qu'on peut s'en rendre

compte en comparant entre elles la *Madone* et la *Vénus* qui se font face dans la galerie, les figures de femmes idéalisées de Sandro ont en général presque toutes le même type. Bien que les raccourcis de la tête, représentée presque de profil, ne soient pas absolument exacts, la chaste expression du visage, l'arrangement fantastique des cheveux enguirlandés de perles, la fraîcheur extraordinaire et l'éclat des couleurs donnent à ce tableau un charme tout particulier.

La *Vénus* (n° 1124), que nous venons de citer comme étant véritablement une œuvre de Sandro, est considérée par Morelli comme étant une copie d'élève d'après la déesse du tableau si connu : la *Naissance de Vénus*, qui se trouve aux Offices. Elle me paraît être plutôt une des œuvres attrayantes de la collection de Berlin et je ne vois en elle, avec sa tête traitée en portrait, la brillante couleur de ses chairs, son exécution fine, charmante et naturelle, qu'une étude du célèbre tableau décoratif de la villa de Laurent le Magnifique. Dans ce dernier tableau, l'artiste cherche à faire paraître un peu plus animée la figure de la déesse, qu'il représente cependant dans l'attitude calme de la statue des Médicis et dont il fait flotter les cheveux de côté, comme s'ils étaient agités par le vent. Par un fond uniforme, fin et gracieux, il tâche, dans le tableau de Berlin, de faire ressortir encore davantage l'éclat des chairs, la transparence et en même temps le poli marmoréen de la peau. C'est là un moyen d'augmenter l'effet tout particulier à Sandro ; il l'a employé par exemple dans son *Portrait de femme*. Cette circonstance, que le même fond se retrouve sur le portrait de jeune homme (n° 98), attribué à Filippino Lippi, me paraît, précisément, soulever la question de savoir s'il n'est pas plutôt, lui aussi, l'œuvre de Sandro. Toutes les autres particularités accessoires : les lignes accentuées de la bouche et des yeux, les ombres noires, les contours vigoureux, me paraissent aussi témoigner en faveur de ma supposition.

Il y a encore un autre tableau plus grand de Sandro, qui fait aujourd'hui pendant à la *Vénus*, dont il n'est certainement pas indigne et qui a porté jusqu'à ces derniers temps un autre nom que le sien. C'est le *Saint Sébastien* (n° 1128), autrefois attribué à Antonio Pollajuolo. Crowe et Cavalcaselle rangent cette peinture parmi les œuvres des deux Pollajuoli ; toutefois, en faisant remarquer qu'il est permis de mettre en avant le nom de Sandro à propos de ce *Saint Sébastien*. Non seulement le fait que ce tableau n'est pas peint à l'huile, mais encore le genre d'exécution, la couleur claire, le type et le dessin de la tête, le ton pâle et sobre du paysage parlent d'une

manière convaincante en faveur de Botticelli. Ce tableau est-il le *Saint Sébastien* que, d'après Vasari, Botticelli peignit pour Laurent le Magnifique, ou bien est-il le tableau, sur le même sujet, daté de 1473, que Richa attribue aussi à Sandro? Je ne saurais en décider, attendu que les deux tableaux ne sont pas complètement décrits et détaillés. Dans tous les cas le *Saint Sébastien* de Berlin appartient à la première manière de Sandro, comme en témoigne le caractère plastique du corps nu, qui appartient encore à l'influence des Pollajuoli et du Verrocchio.

Je n'ai pas encore mentionné les principaux tableaux du grand maître dans la collection de Berlin : les tableaux d'autel représentant des madones. Le grand tableau ovale (nº 102), représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus*, adorés par sept petits anges tenant des cierges, est certainement une des plus charmantes manifestations d'innocence, de jeunesse, de beauté, de naïve et douce dévotion qu'on puisse voir. Les figures y sont admirablement bien groupées. Puisque la tête et les pieds de la Vierge rappellent la tête et les pieds de la *Vénus*, on peut en inférer que les deux toiles sont à peu près de la même époque, c'est-à-dire du milieu de la carrière de l'artiste. Mais, comme effet pittoresque, comme dessin et comme exécution, ce tableau est encore surpassé par celui qui provient de la Capella de' Bardi, à San-Spirito, de Florence, et qui représente la Madone avec deux Saints (nº 106). La composition est d'une beauté solennelle, le dessin correct, le ton des couleurs plein de force. Peu de tableaux, d'une conception aussi grande et aussi noble, présentent autant de jolis et de gracieux détails d'exécution, comme par exemple les charmants berceaux de feuillage, qui se trouvent derrière les figures, les coupes d'émail garnies de roses, les vases également d'émail contenant des lauriers et des lis, enfin les bancs de marbre avec leur fine ornementation. Un Portrait de jeune homme, plus ancien, qui se trouve dans la collection O. Hainauer, et un joli tableau ovale représentant une *Madone entre des anges*, de la collection Raczijnski, qui date des premiers temps de l'influence du Verrocchio, complètent cette série magnifique d'excellents tableaux de Sandro Botticelli qui existent à Berlin. Et Berlin possède encore dans les Illustrations du *Dante* de la collection Hamilton, un monument tout à fait unique en son genre et un témoignage de la puissance créatrice d'un des artistes les plus fantaisistes et les plus gracieux de la Renaissance.

Dans ses premières peintures, Filippino Lippi, que Vasari considère comme un élève de Sandro, se rapproche extraordinairement

de cet artiste. Des œuvres comme la *Vision du saint Bénédictin* de la Badia, comme les Vierges de San-Spirito et du palais Corsini à Florence ou comme plusieurs des peintures plus petites de la National Gallery à Londres, ajoutent au charme de la forme et à la chaste fantaisie de Botticelli une coloration encore plus chaude et plus riche. Malheureusement l'artiste ne tarda pas à lâcher par trop la bride à son invention capricieuse et ses dernières œuvres paraissent quelque peu baroques. La figure de Madone, de Berlin, avec une vue de Florence dans le fond (n° 101), est un exemple de cette décadence du talent de Filippino, tandis qu'une autre figure de Madone plus petite (n° 82), bien qu'également peu heureuse dans les proportions des figures, est cependant, sous le rapport du sentiment et du coloris, un bon spécimen de la première manière du peintre, alors qu'il était encore sous l'influence de son père. Un tableau d'autel plus grand (n° 96), le *Christ en croix adoré par la Vierge et par saint François et entouré d'anges qui planent*, est également une belle œuvre, dont la conception sérieuse et l'exécution d'une sévérité presque antique sont encore rehaussées par le fond doré du tableau. Une petite Allégorie fantastique de la Musique (n° 78 A) est une production un peu plus tardive ; elle est à peu près de la même époque (1502) que les fresques de la chapelle Strozzi à Santa-Maria-Novella, car on y retrouve la même ornementation du pavage, les mêmes dessins et les mêmes accessoires.

Vasari cite Raffaellino del Garbo comme ayant été le collaborateur de Filippino pour la décoration de la chapelle Caraffa à la Minerva de Rome. D'après cette indication on a conclu à une influence positive de Filippino sur cet artiste, qui était à peu près de huit ans plus jeune que lui et qui avait moins de talent. C'est, je le crois, avec juste raison, car bien des peintures, qui jusqu'alors avaient été traditionnellement attribuées à Raffaellino, devraient, si l'on n'admet pas une corrélation entre les deux artistes, être indiquées comme œuvres de Filippino, tant elles présentent un caractère de parenté avec les œuvres de ce maître, au nombre desquelles on compte un ou deux des beaux tableaux d'autel de la galerie de Berlin.

Dans la *Madone avec saint André et saint Sébastien* (n° 98), la gamme des riches couleurs, le ton chaud des chairs, les types de toutes les figures rappellent si bien Filippino qu'en effet on pense tout d'abord à lui ; on n'a qu'à comparer cette composition avec le tableau ovale du palais Corsini. Mais si on l'examine plus attentivement on y reconnaît cependant non pas la main du maître mais celle d'un successeur. La

disposition trop simple et trop sobre des groupes, le dessin anguleux et quelque peu maladroit des chevelures et des extrémités, notamment des doigts osseux, écartés, et des oreilles cartilagineuses, en sont la preuve. L'imitation se trahit plus visiblement encore dans le paysage qui a un caractère simplement décoratif, tandis que les paysages des peintures antérieures de Filippino dénotent chez cet artiste un sentiment particulièrement fin et profond de la nature.

Dans le second tableau d'autel (n° 87), une *Madone entourée de saints*, le ton clair et pâle de la couleur indique une époque postérieure du talent de Raffaellino et ne permet plus de le confondre avec celui de son maître Filippino. La composition, par sa finesse et sa délicatesse, indique tout le chemin parcouru. Un troisième tableau plus petit, la *Vierge, debout entre deux anges qui font de la musique* (n° 90), représente très avantageusement la dernière période du talent du peintre. La coloration harmonieuse et claire, le sentiment délicat propre à Botticelli, la fantaisie et la grâce des détails, le moelleux des formes, le ton pâle et fin des chairs forment un ensemble qui fait de ce tableau une des œuvres les plus attrayantes de l'École florentine à la galerie de Berlin.

Ce tableau semble aussi avoir exercé un grand charme sur les contemporains; du moins il en existe une reproduction assez fidèle de la main du maître, vendue il y a peu de temps à Florence. Dans ces tableaux et dans ceux qui s'en rapprochent, comme, par exemple, dans la *Madone* de Naples, attribuée au Spagna, c'est Raphaël qui paraît avoir inspiré Raffaellino par ses compositions de Madones florentines. Cette heureuse inspiration tourna certainement à l'avantage de l'artiste, tandis que, dans le même temps, les peintres un peu plus jeunes de la nouvelle génération, Ridolfo Ghirlandajo, Granacci, Buggiardini et même Piero di Cosimo, en se laissant entraîner par cette influence, n'ont fait que perdre leurs bonnes et anciennes traditions d'école.

W. BODE.

(La suite prochainement.)

LES

VAN DE VELDE

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

III.

LES DEUX WILLEM VAN DE VELDE.



ILLEM, le dernier des fils de Jan van de Velde le Vieux, était né à Leyde suivant Houbraken, et probablement d'un second mariage de son père, car un assez long intervalle sépare sa naissance de celles d'Esaïas et de Jan I. Nous avons peu de détails sur les débuts de sa vie, mais les enseignements qu'il avait reçus dès son jeune âge eurent sans doute une grande influence sur la précocité de son développement artistique. Plus encore que ses deux frères, il devait se distinguer par son habileté à dessiner à la plume, habileté qui était comme une tradition de famille chez les enfants du calligraphe de Rotterdam. Ces vaisseaux aux voiles déployées qui parfois se trouvaient mêlés aux ornements des lettres majuscules que Jan I traçait à main levée, Willem allait pendant toute sa vie s'appliquer à reproduire leurs aspects variés et leurs mouvements. Il aimait à les observer et à force de les étudier dans les moindres détails de leur structure et de leur gréement, il

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 177 et 397.

s'était si bien familiarisé avec leurs formes que son talent et son exactitude à les représenter attiraient bientôt sur lui l'attention des amateurs et même celle des membres du Conseil de l'Amirauté.

Dès les commencements de l'École hollandaise la mer a tenu une grande place dans les œuvres de ses peintres, place bien en rapport d'ailleurs avec l'importance qu'elle a dans la vie même de la nation. C'est en Italie, il est vrai, et sans doute à cause de la situation maritime de leur cité que, pour la première fois, les maîtres vénitiens, Titien et Tintoret surtout, ont assez souvent introduit la mer dans les fonds de leurs tableaux ou accompagné leurs portraits des doges ou des grands personnages de la représentation de quelque victoire navale remportée par eux et qu'on entrevoit confusément dans le lointain. Les riches colorations de l'Adriatique s'harmonisent heureusement dans leurs œuvres avec l'éclat des carnations et des costumes; mais ce n'est là, à tout prendre, qu'un décor agréable, une parure pittoresque, empruntée à cette mer calme des lagunes dont les flots caressants expirent au pied des grands palais. Bien différente est la mer des rivages hollandais, avec ses incessantes menaces contre des plages basses et mal protégées. C'est un ennemi qu'il faut contenir et vaincre tous les jours, mais qui, dompté par l'industrieuse ténacité d'un peuple courageux, est devenu pour lui, au moment de la lutte contre l'étranger, la sauvegarde de son indépendance et, après la paix, la cause de sa prospérité. En s'attachant exclusivement à la peinture de la mer les peintres hollandais ne faisaient donc que se conformer à la nature des choses et le genre spécial qu'ils créaient ainsi constituait, par excellence, un genre vraiment national. Retracées par eux les actions d'éclat des intrépides marins de cette époque rappelaient la gloire dont ils s'étaient couverts en combattant pour le salut commun. Aussi les municipalités et les corporations se plaisaient à orner de ces patriotiques images leurs salles de réunion, à en faire présent aux princes dont elles voulaient reconnaître les services. C'est ainsi que Henri de Vroom avait été chargé par la ville de Harlem de représenter la bataille navale livrée sous ses murs le 25 mai 1573. Le même artiste peignait en 1610 une *Bataille de Trafalgar* (1607), destinée à être offerte au prince de Galles et en 1635 il avait à décorer de scènes nautiques la salle du Conseil de l'Amirauté. En 1622, Cornelis van Wieringen recevait 2,400 florins pour un autre épisode de la bataille de Trafalgar dont le Conseil de l'Amirauté faisait hommage au prince Maurice, lors de la reconstruction de son palais du Vyversberg. D'autres peintres comme Abraham

Verweer, Paulus van Hilligaert, et un artiste d'Anvers, Adam Willaerts, qui jeune encore s'était fixé à Utrecht, recevaient aussi d'importantes commandes de ce genre.

Mais à ce moment la lutte contre les Espagnols touchait à son terme. Après s'être affranchis de la domination espagnole, les Hollandais avaient à assurer la sécurité de leur commerce. Les Anglais, naguère leurs alliés, voyaient maintenant d'un œil jaloux les progrès de ces rivaux qui allaient bientôt leur disputer l'empire de la mer. Séparés par une faible distance, également hardis et opiniâtres, les deux peuples devaient pendant longtemps mesurer leurs forces dans une série d'engagements et chacun d'eux sentait que l'issue de ce duel était décisive pour sa puissance. A mesure que s'accroissait sa flotte, l'amirauté hollandaise avait compris l'intérêt qu'il y avait pour elle à se renseigner d'une manière exacte sur la composition de cette flotte, sur les transformations que les perfectionnements de l'artillerie rendaient nécessaires, sur l'état de chacun de ses bâtiments et sur la façon dont ils tenaient la mer. La précision des dessins de Willem van de Velde et leur fidélité scrupuleuse pouvaient fournir à cet égard les informations les plus précieuses et les plus sûres. Aussi vers 1661, sur la demande du Conseil de l'Amirauté, Willem fut attaché à son service par une commission des États généraux. Une galiote mise à sa disposition lui permettait de se poster aux meilleurs endroits pour représenter les différents vaisseaux de la flotte dans les revues ou les évolutions auxquelles ils prenaient part, avec leurs noms placés au-dessous de chacun d'eux. L'artiste s'acquittait de cette tâche avec un zèle et une ponctualité remarquables. Non content de suivre les manœuvres pacifiques de l'escadre, il l'accompagnait dans ses expéditions. Sans trop se préoccuper du péril, il assistait même à ses engagements avec l'ennemi, cherchant à reproduire les épisodes variés dont ces rencontres étaient l'occasion, de manière à offrir à ses compatriotes des renseignements utiles pour l'étude de la tactique navale. C'est ainsi qu'il put retracer quelques-uns des combats qui, du 11 au 14 juin 1666, eurent lieu entre les flottes d'Angleterre et de Hollande, sous les commandements de Monk et de Ruyter, dans la mémorable bataille dite des *Quatre-Jours*. Emporté par son ardeur, il lui arriva plus d'une fois d'affronter des dangers sérieux et l'on rapporte qu'au début de cette campagne il se trouvait à bord du vaisseau amiral, pendant le dernier repas d'Opdam, le commandant de la flotte, peu d'instants avant que celui-ci se fit sauter.

Le Ryks Museum possède aujourd'hui plusieurs de ces dessins exécutés par ordre des États généraux et qui furent autrefois donnés à l'amiral Tromp, car ils figurent dans l'inventaire dressé après sa mort et quelques-uns de leurs cadres richement sculptés sont ornés de ses armes. Outre ces dessins faits à la plume sur des panneaux à fond blanc, nous trouvons également à Amsterdam un grand tableau peint à l'huile, provenant de l'ancienne salle des Modèles de marine à la Haye et semblable à d'autres tableaux du même genre qui existent à Hampton-Court. M. Bredius, qui le premier a déterminé l'attribution à Willem le Vieux de ces divers ouvrages, constate la ressemblance de leur exécution avec celle de Willem le Jeune; le style en est cependant moins naturel, moins vrai, et les flots y sont traités avec une régularité un peu monotone, à la façon d'écailles imbriquées, ainsi que faisaient les maîtres primitifs.

La réputation de l'artiste s'était répandue au loin et M. Bredius a trouvé dans les archives la mention de dessins qu'il avait exécutés pour la ville de Gênes. Deux autres dessins représentant l'un le *Départ de la flotte de Vlieland*, l'autre l'*Embarquement de l'armée*, lui avaient été également commandés par un certain Jacques Maryn, mais peut-être avait-il mis trop de retard à les exécuter et, quand il fut prêt à les livrer, l'amateur refusa de les recevoir. A la requête de Van de Velde, deux de ses amis, Simon de Vlieger comme lui peintre de marine et un nommé Barend Cornelisz Klencknecht, chargé d'une entreprise de navigation entre Amsterdam et Rotterdam et qui occupait ses loisirs à peindre et à dessiner, attestèrent, le 16 mai 1648, la vérité de la commande, ajoutant comme preuve à l'appui que le jour même où Maryn confiait à Willem cette commande, il lui avait offert un souper « avec un poulet rôti arrosé de bon vin ».

Un autre document, également découvert par M. Bredius, nous prouve que la vie conjugale du peintre n'était pas des plus exemplaires. Il s'agit de l'aveu fait à sa femme par une de ses domestiques qu'un enfant qu'elle avait eu pendant qu'elle la servait était de son maître. Ce n'est pas d'ailleurs, paraît-il, le seul méfait que celui-ci eût à se reprocher, car une autre servante, amie de la première, se vantait d'avoir aussi eu de lui un enfant, et « beaucoup mieux tourné », ajoutait-elle assez cyniquement.

Le talent de Van de Velde et les services qu'il rendait à l'Amirauté avaient attiré sur lui l'attention des Anglais. Séduit sans doute par les avantages que ceux-ci lui offrirent, l'artiste se décida à quitter son pays pour se mettre à leur solde. Peut-être Charles II l'avait-il

connu pendant le séjour qu'il fit en Hollande après la mort de son père et avait-il déjà à ce moment conçu le projet de se l'attacher. En tout cas, quels que fussent les motifs qui le déterminèrent à s'expatrier, l'accusation portée contre lui par Horace Walpole d'avoir, en 1666, conduit la flotte anglaise dans l'île de Schelling, lors de l'incendie de Bandairs, ne repose sur aucun fondement, car à ce moment Willem était encore en Hollande. Il ne paraît pas du reste que ses compatriotes lui en aient voulu de les avoir ainsi quittés, puisque plus tard, lorsque son fils Willem II, qui devait comme lui passer une partie de sa vie en Angleterre, revint à Amsterdam, il y fut bien accueilli et reçut même des commandes de ses concitoyens. Après avoir été attaché successivement comme peintre de marine à Charles II, puis à Jacques II, Van de Velde mourut à Londres en 1693, et y fut enterré dans l'église Saint-James.

Willem le Vieux avait eu deux fils dont l'aîné Willem, né en 1633, devait suivre la même carrière que son père. Celui-ci avait sans doute commencé à s'occuper de son éducation artistique, mais la position officielle qu'il avait acceptée et la vie un peu nomade à laquelle elle l'obligeait, ne lui permettant pas de suivre d'assez près ses études ; il le confia aux soins de Simon de Vlieger qui, vers 1640, s'était fixé à Amsterdam. Les œuvres de Vlieger, pendant longtemps assez méconnues, sont maintenant appréciées à leur valeur. Avec ses tonalités discrètes et ses harmonies argentines, ce maître — sur lequel J. Porcellis, son prédécesseur, a exercé une influence positive — peut être considéré comme un des plus fidèles interprètes de la nature hollandaise et il n'est guère d'artiste qui mieux que lui ait exprimé la poésie mélancolique de ses plages, la finesse de ses ciels humides et changeants, la profondeur infinie de ses horizons. Le jeune Willem devait faire honneur à ses leçons et tout en mettant plus de variété dans ses harmonies, leur conserver la même délicatesse. Nous sommes peu renseignés sur ses premiers travaux, mais sa précocité fut extrême, car nous trouvons au Musée de Cassel et à l'Ermitage deux de ses tableaux, datés de 1653, dans lesquels apparaît déjà la perfection qu'il devait jusqu'à la fin de sa vie mettre dans ses œuvres. L'année d'avant, du reste, comme s'il avait de bonne heure senti le besoin d'un intérieur, Willem, à peine âgé de dix-neuf ans, avait épousé (le 23 mars 1652) une jeune fille de Weesp, nommée Pieternelle Lemaire. La chronique rapporte que ce fut là un mariage assez mal assorti, mais, à l'inverse de ce qui s'était passé dans le ménage de son père, les torts ne venaient pas de Willem et la



W. Van de [illegible] pinx.

LE CALME

[illegible]

Gazette [illegible] Arts

conduite de sa femme provoqua maint scandale. Une fois entre autres, le peintre — sans doute au retour d'une de ses expéditions maritimes — étant revenu assez inopinément, s'était présenté de nuit pour rentrer en son logis. La dame à ce moment se trouvait en compagnie de quelque galant; elle laissa son époux frapper vainement à sa porte, jusqu'à ce que, rebuté et confus, il se décidât à chercher un autre gîte. Cette malencontreuse union ne devait pas durer bien longtemps et nous voyons dans les *Notes biographiques* recueillies par le regretté M. de Vries [1] que le 23 décembre 1656, Willem prenait pour femme une jeune fille d'Amsterdam, Magdaleentje Walrafens, âgée de vingt-un ans, et que son père assistait comme témoin à ce nouveau mariage. Bien qu'il eût fait entrer son fils dans l'atelier de Vlieger, Willem le Vieux n'avait pas cessé de veiller sur lui et de s'intéresser à ses progrès et c'est probablement de cette direction que le jeune artiste tenait la conscience scrupuleuse qu'il montrait en reproduisant avec une fidélité absolue les bâtiments de toute sorte qui composaient la flotte hollandaise.

Il trouvait d'ailleurs chez ses compatriotes des appréciateurs de son talent et ce n'est pas seulement parmi les artistes qu'il les rencontrait ; mieux qu'eux encore les marins pouvaient attester au point de vue de la vérité technique la justesse parfaite de ses représentations. Amis de l'exactitude, familiers avec les choses de la mer, les Hollandais n'auraient pas admis d'erreur ou d'à peu près en pareille matière et le savoir acquis par Willem lui permettait de satisfaire les plus exigeants. Dans un de ses premiers ouvrages, cette *Marine* du Musée de Cassel, datée de 1653, que nous venons de mentionner, le peintre a su exprimer avec un rare bonheur l'impression de ce calme complet que l'on a si rarement occasion d'observer sur les mers des contrées septentrionales. Des barques groupées avec art élèvent dans l'air tranquille leurs voiles qu'aucun souffle ne gonfle et que l'eau immobile reflète avec une entière netteté. La douceur du coloris, la tiède moiteur de l'atmosphère, le charme pénétrant de cette lumière caressante et voilée, qui par des passages délicats amortit tous les contours, tout dans cette œuvre exquise témoigne d'une étude attentive et d'un amour intelligent de la nature. C'est là, du reste, un des sujets qu'affectionnait Van de Velde et que bien souvent il a reproduits avec un égal succès, notamment dans les *Marines* de la National Gallery (nos 149 et 980), dans une autre

1. *Biografische Anteekeningen*, p. 89.

Marine de la Pinacothèque de Munich dont nous donnons ici une eau-forte (n° 613), dans l'*Eau calme* du Musée de la Haye et dans le petit tableau du Ryks Museum qui provient du legs Van der Poll. Mais il n'excellait pas moins dans les aspects plus animés dont la mer de Hollande offre plus fréquemment l'exemple. Nous possédons au Louvre un des meilleurs spécimens de ces *Brises* (n° 542) qui sont tout aussi nombreuses dans l'œuvre du peintre. L'exécution précise, un peu froide, est d'une merveilleuse justesse. Il semble qu'on sente la fraicheur, la pureté de cet air vif et subtil qui souffle librement à travers l'espace, soulevant les flots en vagues courtes et pressées, chassant devant lui les légers nuages qui fuient avec rapidité dans le pâle azur du ciel. Sans aucun subterfuge, sans aucune de ces exagérations commodes auxquelles recourent trop souvent les paysagistes, les distances se suivent des premiers plans jusqu'à l'horizon lointain et dans leur gamme restreinte les colorations singulièrement mobiles sont d'une variété extrême. L'ensemble, il convient de le dire, n'a pas grand éclat et vous pourriez passer à côté de cette petite toile sans songer à la regarder ; mais elle retient ceux qui se sont arrêtés devant elle et leur donne la plus haute idée de ce talent délicat, ennemi de tout excès, aussi accompli que modeste. Bien qu'il ait rarement peint des orages, des tempêtes et que le caractère même de son tempérament posé et consciencieux paraisse moins fait pour ces sortes de sujets, il a parfois montré en les traitant des qualités pareilles d'observation et de vérité, par exemple dans le *Gros Temps* de la Pinacothèque de Munich (n° 612) et dans la *Tempête* de la National-Gallery (n° 150).

Les commandes, on le comprend, affluaient chez Van de Velde et outre ces aspects purement pittoresques de la mer qu'il avait à peindre pour les particuliers, il eut plus d'une fois aussi à représenter quelques-uns des faits de guerre glorieux de la marine hollandaise. Associé à la mission officielle que l'Amirauté avait confiée à son père, il put en l'accompagnant sur mer profiter des facilités qui lui étaient accordées pour ses études. Dans le tableau du premier des engagements de la *Bataille de Quatre-Jours* que l'on voit au Ryks Museum, on aperçoit au premier plan l'artiste monté sur un canot afin de suivre de plus près toutes les péripéties du combat, et Gérard Brandt, dans une Vie de l'amiral de Ruyter, rapporte que du 6 au 13 juin 1666, Willem le Jeune se tenait, comme son père, dans le voisinage de la flotte et se faisait conduire aux endroits d'où il pensait être mieux posté pour prendre des croquis d'après nature. On raconte même

qu'afin de lui permettre d'étudier plus exactement les effets qu'il voulait rendre, Ruyter qui le tenait en haute estime, faisait quelquefois tirer exprès pour lui le canon du vaisseau amiral. C'est du moins là le sujet du *Coup de canon* de la collection Van der Hoop, dans lequel il a représenté, au milieu d'un calme plat, un grand vaisseau dont les voiles éclairées par le soleil se détachent avec éclat sur les fumées épaisses produites par les décharges de son artillerie.



MARINE, PAR WILLEM VAN DE VELDE LE JEUNE.

(D'après une estampe du « Cabinet de Choiseul ».)

Après le départ de Willem le Vieux pour l'Angleterre, son fils était resté avec lui en relations suivies et le roi Charles II ayant vu quelques-unes des œuvres que ce dernier avait envoyées à son père, fut si frappé de leur mérite qu'il voulut également l'attacher à son service. Par une ordonnance rendue à la date du 20 février 1675, il accorda aux deux artistes le même traitement annuel de 100 livres sterling. A partir de ce moment, Willem II résida en Angleterre et son succès à la cour et auprès des membres de l'aristocratie alla toujours croissant. Ses œuvres très recherchées étaient payées un

prix fort élevé et les châteaux de Saint-James et d'Hampton-Court ainsi que les collections privées en possèdent un grand nombre ; Bürger n'en signale pas moins d'une dizaine à l'Exposition de Manchester. La *Marine* de Lord Overstone et celle qui orne un des grands salons du rez-de-chaussée chez Sir Richard Wallace nous paraissent devoir être signalées parmi les plus importantes et les plus remarquables. Les dimensions de cette dernière sont assez considérables pour que le peintre ait pu y figurer avec la plus minutieuse exactitude les moindres détails de la construction ou du gréement des nombreux bâtiments qui s'y trouvent réunis.

Malgré les faveurs et les louanges dont il était comblé, Willem avait conservé sa modestie et son désir de bien faire. A un certain Hugues Howard, un des principaux amateurs de ce temps, qui l'ayant trouvé en train de finir un grand tableau s'émerveillait de son travail, l'artiste répondait en se défendant de ces éloges exagérés : « Ah! monsieur, s'il m'était donné de vivre encore cent ans, peut-être viendrais-je à bout de quelque chose dont je pusse être content et qui fût digne des ces éloges [1]. » Au surplus, s'il était choyé et s'il gagnait beaucoup d'argent, Van de Velde était quelquefois exposé à d'étranges procédés de la part de ses protecteurs eux-mêmes. C'est ainsi qu'avec l'assentiment de Charles II, les commissaires de l'Amirauté avaient projeté de couper en deux une de ses compositions représentant la rencontre de la flotte anglaise et de la flotte française, trouvant cet expédient commode pour faire ainsi deux tableaux d'un seul. Le peintre en présence de qui était faite cette étrange proposition remporta chez lui son œuvre qu'il garda jusqu'à la mort du roi et vendit ensuite 130 guinées [2]. Bien que fixé en Angleterre, Willem revint plusieurs fois dans sa patrie. Il y fit même, en 1686, un assez long séjour pendant lequel il peignit pour la corporation des bateliers, une *Vue d'Amsterdam prise de l'Y*, exposée aujoud'hui au Ryks Museum. Dans cette toile, la plus grande que nous connaissions de lui (3^m,11 sur 1^m,76), Van de Velde a représenté le panorama de la ville avec son port, ses chantiers et ses principaux édifices et, au centre, le vaisseau marchand le *Holland*, à son retour d'un des premiers voyages aux Indes Orientales, accueilli par les saluts des navires à l'ancre, avec le yacht de la ville, pavoisé et richement orné qui vient à sa rencontre. Comme s'il voulait célébrer à sa façon la richesse de la

1. Recueil de Boydell, t. I.

2. Horace Walpole, *Anecdotes of Painting*.

cité et le développement du commerce qui en était la cause, l'artiste a cette fois mis plus largement en œuvre toutes les ressources de sa palette. Ses colorations plus vives, sa facture plus ample et plus animée sont ici en parfait accord avec son sujet. Cette commande témoigne du reste des sympathies que le talent et la personne du transfuge excitaient toujours dans son ancienne patrie.

Cependant Willem devait bientôt regagner l'Angleterre où Jacques II, à son avènement, lui continuait la pension que lui avait allouée son prédécesseur. Le peintre avait donc repris ses fonctions auprès de l'Amirauté et, logé à Greenwich, il s'y trouvait bien placé pour se livrer à ses études. C'est là qu'il mourut à l'âge de 74 ans, le 6 avril 1707, et qu'il fut enterré. L'épitaphe latine placée au-dessus de sa tombe rappelle le talent de l'artiste et la place qu'il avait occupée à la cour de Charles II et de Jacques II. Les portraits de Willem le vieux et de son fils ont été gravés à la manière noire par Smith d'après les peintures de G. Kneller, et il existe également dans la collection Baring un autre portrait de Willem II par M. van Musscher, qui le représente occupé à peindre.

Smith dans le catalogue des œuvres de Willem le Jeune arrive à un total de plus de 300. Bien que la plupart de ces œuvres se trouvent

W. v. Velde fecit W.V.V.

SIGNATURES DES DEUX WILLEM VAN DE VELDE.

en Angleterre[1], les Musées du continent, ceux de la Hollande surtout, en possèdent un assez grand nombre. Le Ryks Museum, le mieux partagé, n'en a pas moins d'une douzaine en y comprenant ceux de la collection Van der Hoop. Le Musée de l'Ermitage, ceux de Munich, de Berlin, de Francfort et de Cassel méritent ensuite d'être cités comme contenant des spécimens remarquables du talent de ce maître dont les ouvrages très appréciés de son vivant se sont maintenus à un prix assez élevé. Nous avons dit les qualités d'exécution et de couleur qui les distinguent. Il faut bien le reconnaître, cependant, on rencontre dans plusieurs de ces peintures quelques tons un peu criards, qui détonnent sur l'harmonie générale. Dans le *Calme* du Musée de Rotterdam, les bateaux, l'horizon et la mer sont charmants, mais les

1. Sans parler de celles qui appartiennent à des particuliers, nous en relevons quatorze sur le catalogue de la National-Gallery et trois sur celui de Dulwich College.

nuages d'un rose trop accusé forment avec l'outremer pur du haut du ciel un contraste tout à fait choquant. Parfois aussi la précision extrême de ses œuvres ne va pas sans quelque sécheresse. L'exactitude minutieuse qu'il devait apporter dans les représentations officielles que lui imposait sa charge avait sans doute contribué à lui donner ce défaut. Il serait injuste d'ailleurs de lui imputer toujours la dureté et la froideur de coloris qui déparent quelques-uns des tableaux qui lui sont attribués et qu'il convient de restituer à un de ses fils qui, peintre des marines comme lui et portant également le prénom de Willem, a souvent copié ses œuvres et prêté par conséquent à des confusions regrettables pour son père. Mais dans les bons ouvrages de ce dernier, dans le tableau de Sir Richard Wallace, dans le *Coup de canon* de la collection Van der Hoop, dans le *Gros Temps* qui appartenait à Mme la baronne James de Rothschild ou dans la *Marine* du Musée de Berlin, le talent de l'artiste apparaît dans tout son éclat, avec ses qualités de conscience et d'habileté. Chez lui, jamais de déclamation ni d'exagération; c'est avec un naturel parfait qu'il nous raconte simplement les campagnes auxquelles il a pris part, en homme familiarisé avec tous les dangers de la bataille ou de la tempête, qui loin de se prévaloir de son expérience et de son courage, se contente de nous montrer froidement les aspects variés de cette mer qu'il connaît si bien et qu'il excelle à rendre.

Les dessins de Van de Velde ont été de tout temps très recherchés des amateurs. Le Musée Fodor en possède plusieurs parmi lesquels nous citerons celui qui représente Charles II, roi d'Angleterre, quittant la Hollande en 1660. Ce dessin exécuté à l'encre de Chine fut acheté 950 florins à la vente Verstolk van Soelen en 1847. Un autre dessin de l'artiste : la *Plage de Texel en* 1665, a été payé 1,600 florins par le Musée Teyler, en 1883, à la vente de Vos. Mais à côté de ces dessins pittoresques qui forment le meilleur de l'œuvre de Willem van de Velde, il faut aussi mentionner ceux qu'il a faits pour s'acquitter des devoirs de sa charge. Ce sont là, à vrai dire, des documents officiels, peu intéressants au point de vue de l'art et qui n'ont guère qu'une valeur historique. Mais leur nombre prouve que la place occupée par le peintre n'était pas une sinécure. La collection qu'en possède le Musée Boymans à Rotterdam est la plus importante et ne comprend pas moins de 624 feuilles dont quelques-unes ont une longueur de plus de trois mètres [1]. Ce sont pour la plupart des croquis

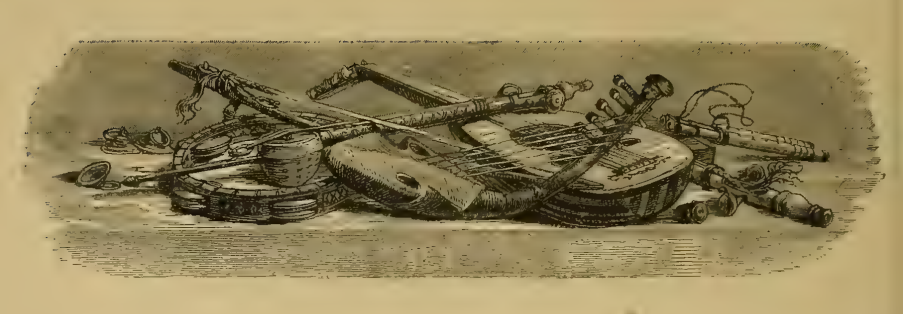
1. Cette collection provient de la vente Lembruggen faite à Amsterdam en 1866 et fut acquise au prix d'environ 3,000 florins.

de batailles navales pris d'après nature ou des portraits de vaisseaux. Parmi ces derniers nous en trouvons un qui porte l'inscription : « Myn gallyoot » (ma galiote) et qui représente l'embarcation mise par l'Amirauté au service de l'artiste pour le conduire sur les points où il croyait devoir se poster. Quelques-uns de ces dessins, également de grandes dimensions, sont de Willem le Vieux, par exemple ceux qui représentent l'*Entrée de Guillaume III à Londres*, et l'un d'eux est signé de son nom : W. v. Velde d. oude, 1687.

ÉMILE MICHEL.

(La suite prochainement.)





REVUE MUSICALE



La joie nous est enfin donnée d'enregistrer le grand et légitime succès d'une œuvre française, le *Roi d'Ys* de M. Lalo, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique.

Pourquoi dans ce théâtre et non à l'Opéra, son cadre naturel? A cette question la réponse est facile : on sait l'incapacité profonde des directeurs qui se sont succédé à l'Académie nationale de musique depuis et y compris M. Vaucorbeil, leur incurie absolue des intérêts de l'art, l'esprit d'intrigue et de mesquine camaraderie qui a présidé à tous leurs actes. Il n'en faut pas davantage pour expliquer le dédain qu'ils ont témoigné à cette œuvre capitale d'un musicien dont ils n'ont certainement pu méconnaître la valeur; à défaut de jugement personnel, ils avaient pour guide l'opinion unanime des artistes et des amateurs éclairés. L'insuccès du ballet de *Namouna* que M. Vaucorbeil avait légué à ses successeurs, loin de les excuser, les condamne. C'était à eux de protester contre le jugement du public, et d'en appeler devant ce public même, en mettant à la scène un ouvrage où les rares qualités que le musicien avait montrées en pure perte dans un ballet, trouvaient leur emploi légitime. L'Opéra doit regretter aujourd'hui d'avoir laissé échapper une si belle occasion d'enrichir son grand répertoire usé, appauvri, par l'abus qu'il en fait; mais il est trop tard : le *Roi d'Ys*

appartient maintenant à une autre scène dont le directeur, plus artiste sans doute et en tout cas mieux avisé, débute par un coup de maître.

M. Lalo n'est malheureusement plus un jeune homme : le temps qu'on lui a fait perdre est irréparable. *Le Roi d'Ys*, sans être aussi ancien que nos confrères l'ont dit, aurait pu être joué il y a dix ans. Stimulé par un premier succès, le compositeur nous eût sans doute donné un ou plusieurs ouvrages lyriques égaux en valeur, sinon supérieurs; c'est autant de perdu. Si belles que soient les œuvres symphoniques auxquelles il s'est consacré dans l'intervalle, et que le public apprécie, la *Rapsodie norwégienne*, la *Symphonie espagnole* et d'autres encore, elles ne sauraient compenser la perte que nos théâtres lyriques ont subie par leur faute.

On sait la légende de la ville d'Ys, la cité bretonne engloutie sous la mer, en punition des crimes de la fille de son roi; les yeux bretons perçoivent encore la silhouette de ses murailles, au fond de l'eau, et les oreilles bretonnes discernent clairement le tintement des cloches dans la nuit du vendredi saint. M. Renan a conté cette légende, après E. Souvestre et bien d'autres qui sont allés puiser aux traditions du pays toujours vivantes dans les chansons populaires. A son tour M. Ed. Blau s'en est emparé, et comme c'était son droit, l'a arrangée pour le théâtre. Il ne pouvait raisonnablement nous montrer la fille du roi Gralon dans son véritable caractère de Messaline bretonne; il a représenté Margared, amante dédaignée d'un guerrier qui lui préfère sa sœur Rozenn, déchaînant les haines en refusant sa main au prince Karnac et, avec l'aide de celui-ci, ouvrant traîtreusement les écluses qui protègent la ville contre l'envahissement des eaux. Ys est submergée : mais la protection de saint Corentin sauve une partie de ses habitants : la mer se retire aussitôt que la coupable s'est fait justice à elle-même en se précipitant dans les flots. Telle est, en abrégé, la fable que M. E. Blau a fort habilement découpée en tableaux d'un intérêt soutenu, varié, et, c'est là l'important, bien conçus pour créer ce que l'on appelle des situations musicales.

Après une belle ouverture, où les motifs principaux de l'œuvre sont largement reliés entre eux dans un superbe développement symphonique, ouverture bien connue par les auditions qu'en ont données tous les concerts de musique classique, l'action s'engage avec un chœur où le peuple célèbre sa joie de la paix reconquise et des fiançailles du prince Karnac avec la fille aînée de son roi; les sentiments divers de la foule y sont exprimés sans bruit inutile, sans confusion. Dès l'abord, on sent que le musicien va dire clairement sa pensée; si, par goût d'artiste épris des richesses de l'instrumentation et de l'harmonie modernes, il expose ses idées dans un langage raffiné, jamais il ne subordonnera le principal à l'accessoire, l'intention expressive à la forme.

Le duo qui suit entre les deux princesses d'Ys, est l'exposé tour à tour dramatique et touchant des caractères de ces deux sœurs rivales en amour; il contient des parties exquises, et c'est bien un duo concertant où se jouent deux voix de timbres et de registres différents; on en jouit d'autant plus que les oreilles façonnées à la méthode nouvelle, pourraient s'attendre à quelqu'un de ces insipides dialogues dont l'école d'outre-Rhin est coutumière

L'entrée de Mylio, le ténor, l'homme aimé, a lieu sur un chant de tendresse extatique auquel répond la douce Rozenn, et que viennent rapidement interrompre de brillantes fanfares annonçant l'arrivée du prince Karnac. Puis s'engage le finale, vigoureusement traité : sur le refus de Margared d'épouser le prince, les passions éclatent en chants de guerre qui terminent le premier acte.

Après cette belle exposition du drame, la salle était déjà conquise : les actes suivants sont cependant bien supérieurs. Dans cet heureux ouvrage, les auditeurs ont la rare fortune d'aller de surprise en surprise et de se sentir gagnés par une émotion toujours croissante.

Le second acte débute par un air de Margared, très mouvementé et remarquable par l'énergie et la justesse des accents ; ce monologue est suivi d'un superbe quatuor dont la terminaison devient, au tableau suivant, un chant de victoire. Cette péroraison produit un effet considérable : la scène, conduite avec un art infini, révèle chez le compositeur un souffle dramatique tout à fait exceptionnel au temps où nous vivons. Vient ensuite un duo où le contraste entre les sentiments des deux princesses est encore accentué. Ce morceau est tracé de main de maître : il contient des passages mélodiques d'une inspiration pénétrante, surtout quand Rozenn raconte comment elle et Mylio se sont aimés. C'est une pièce capitale dans la partition ; mais nous ne sommes pas à bout de compte.

Le tableau suivant est presque tout entier dans une scène où l'on voit la statue de saint Corentin s'animer soudain pour condamner à haute voix l'abominable forfait que méditent le prince Karnac et Margared, rapprochés par une haine commune. Des voix célestes leur crient de se repentir pendant qu'il en est temps encore.

L'effet est saisissant; la situation a été supérieurement traitée par M. Lalo et avec une originalité absolue ; les rapprochements que l'on pourrait faire avec des scènes analogues d'*Alceste* ou de *Don Juan* sont d'ordre purement littéraire; le musicien n'a rien emprunté au fonds d'autrui.

De même, dans l'acte suivant, la « scène de l'église » appartient en propre au compositeur; M. Gounod n'y est pour rien. Dans un duo d'une grande intensité dramatique, Karnac excite la jalousie de Margared repentante, en lui montrant celui qu'elle aime agenouillé aux côtés de Rozenn pendant la cérémonie nuptiale. Le crime va s'accomplir; les digues seront rompues et la ville d'Ys périra sous les flots. Mais auparavant, le compositeur a résolu de nous faire passer par des émotions plus douces. Le tableau qui suit débute par une scène gracieuse d'une réussite absolue; danses, aubade de l'époux, tout est charmant, exquis. Cette pastorale n'est peut-être pas en rapport exact de ton et de sentiment avec l'époque supposée de l'action, le IVe siècle, mais si elle rompt l'unité de l'œuvre, elle le fait avec tant de grâce que personne ne songe à se plaindre, et puis l'on n'a vraiment goût à relever les anachronismes qui émaillent un ouvrage de théâtre que lorsque cet ouvrage est ennuyeux : ce n'est pas le cas ici.

Encore une belle prière chantée par le roi, Rozenn et Mylio, et la situation s'assombrit tout à coup; les écluses sont ouvertes, nous touchons à la dernière scène. Ici la plus belle part est laissée à l'orchestre : M. Lalo, que l'on sait un

maître symphoniste, a rendu avec une magistrale puissance l'ouragan déchaîné, l'affolement des populations réfugiées sur un monticule que l'eau gagne de toutes parts et enfin l'apaisement des flots dès que Margared s'y est précipitée en expiation de son crime.

Cette analyse un peu sèche du *Roi d'Ys* peut donner une idée du drame, mais elle ne renseigne guère sur l'art, sur l'esthétique, si l'on préfère, de M. Lalo. Nous allons essayer de déterminer la manière de ce maître, sans vouloir rien apprendre aux musiciens dont il est depuis longtemps très connu et hautement estimé.

M. Lalo n'appartient à aucune école, il n'a aucun parti pris : il écrit comme il sent, et dès qu'il croit avoir dit ce que la situation lui commande, il s'arrête net. De là vient que son opéra, très chargé de musique, est en réalité fort court : *acta non verba*.

Le compositeur suit l'action pas à pas, s'imprègne des sentiments des personnages et les rend de son mieux dans la belle et riche langue musicale que son goût et son éducation lui ont donnée, mais sans jamais s'attarder à d'inutiles digressions de rhétorique.

Par ces côtés de franche inspiration et de concision, il est Français, absolument Français.

D'autre part, le parti pris qu'il affirme sans cesse de laisser la parole aux acteurs principaux du drame, c'est-à-dire aux personnages vivants, costumés, animés de passions humaines, que son librettiste fait évoluer sur la scène, est encore une manifestation de sa nature française. La clarinette, réfugiée dans l'orchestre, n'est jamais chargée par lui d'exprimer les sentiments d'amour, de rage ou de désespoir de l'acteur en scène; son rôle, plus modeste et mieux compris, est de souligner ces sentiments, d'en raviver l'expression en la variant sans cesse. Ce que je dis de la clarinette peut s'appliquer à tous les autres instruments; M. Lalo connaît admirablement la « physionomie », la couleur de chacun; il les combine, les groupe en tableaux sonores où le coloriste le plus raffiné ne trouverait rien à reprendre. Cependant, si touffue, si complexe qu'elle soit, son orchestration n'est jamais bruyante : elle enveloppe la mélodie de sonorités pleines, caressantes, qui la rehaussent de leur parure et la font plus ample et plus saisissante.

Dans le *Roi d'Ys*, la coupe des morceaux est absolument dépendante de la distribution littéraire de la pièce; si deux personnages sont en scène, ils chantent un duo, à l'ancienne mode; à trois, c'est un trio, et ainsi de suite. Vieux moules, si l'on veut, mais combièn ces vieux moules nous sont chers! M. Lalo vient de faire la preuve qu'ils ne sont pas aussi usés qu'on veut bien le dire; tout dépend de la manière de s'en servir : ceux-là seuls s'en plaignent dont l'imagination stérile est impuissante à les remplir.

L'interprétation du *Roi d'Ys* est excellente. Il n'y a que des compliments à faire à l'orchestre de l'Opéra-Comique et à son chef, M. Danbé.

Les solistes du chant, un peu hésitants les premiers jours, n'ont pas tardé à se familiariser complètement avec les difficultés de leurs rôles; encouragés par le chaleureux accueil que le public fait à la musique de M. Lalo, ils y mettent toute leur âme et tout leur talent. Je ferai une exception à propos

de M. Talazac, chargé de représenter le personnage si important de Mylio. L'excellent ténor abuse de la demi-teinte : quel que soit le charme de sa voix mixte, on se lasse de cette interprétation en douceur qui affadit le rôle. M[lle] Deschamps (Margared) et M. Bouvet (Karnac) pêchent peut-être par excès contraire, mais il ne faut pas le leur reprocher, car leur ardeur a beaucoup servi le compositeur : c'est à eux et à M[lle] Simonnet (Rozenn) que M. Lalo doit ses remercîments les plus sincères. M[lle] Simonnet est simplement délicieuse de grâce, de poésie et d'émotion dans le rôle charmant de la fille cadette du roi d'Ys; voilà une création qui comptera dans la carrière de cette jeune artiste. N'oublions pas enfin de complimenter MM. Fournets et Cobalet, dont les belles voix graves sonnent franchement et avec une entière justesse.

En somme, très belle exécution : on ne trouverait pas ailleurs un pareil ensemble de voix fraîches et d'artistes intelligents, franchement dévoués à une œuvre. M. Paravey, le directeur de l'Opéra-Comique, en montant le *Roi d'Ys* et en confiant l'interprétation à ses meilleurs chanteurs, a bien mérité de l'art : on ne saurait trop le remercier et l'encourager à persévérer dans cette voie.



L'œuvre de Jean-Sébastien Bach, c'est, pour les musiciens, la loi et les prophètes! Beethoven l'a nommé la « Bible de l'harmonie »; tous les grands compositeurs, de Glück à Wagner, y sont venus puiser les plus hautes inspirations de leur art. L'organiste de Leipzick fut une de ces natures extraordinaires qui viennent au monde par une sorte de génération spontanée; sans ascendant à qui on puisse les rattacher immédiatement, sans milieu préparé pour leur genèse; il semble qu'ils tombent du ciel, armés de toutes pièces, prêts à dire le dernier mot des choses, alors qu'autour d'eux on en est encore aux balbutiements de l'enfance. Tel il fut dans la première moitié du XVIII[e] siècle, tel il nous apparaît aujourd'hui, un musicien d'une incomparable puissance : son génie a tiré du néant un art nouveau et l'a porté du coup à sa plus sublime perfection.

Ce n'est pas que Bach ait vécu isolé dans sa grandeur; nous ne pouvons oublier que Rameau et Hændel sont ses contemporains : tous trois sont nés dans ces bienheureuses années 1683-1685, qui marquent, non pas une renaissance, mais l'éclosion d'un art inconnu dans le passé ou, du moins, n'ayant pas laissé d'histoire. Il en est de l'art comme de la science : les grandes découvertes sont dans l'air à un moment précis de l'évolution de l'esprit humain : grands artistes et grands savants marchent par groupes à leur conquête. Cette coexistence de deux musiciens de premier ordre n'enlève rien à la gloire de Bach dont la supériorité est, d'ailleurs, incontestable.

Que l'œuvre de Bach soit complètement ignorée du public, cela n'a pas lieu de nous surprendre; il est avant tout le musicien des musiciens. Il y a ainsi, dans toutes les branches des connaissances humaines, des grands

hommes que les spécialistes seuls connaissent autrement que de nom. La vraie puissance ne va pas, d'ailleurs, sans une certaine austérité déconcertante pour la masse qui cherche avant tout dans l'art une récréation. La musique de Bach manque de gaieté, c'est incontestable, mais nous ne ferons pas d'autre concession : toutes les autres vertus, elle les a : nul n'est plus pathétique, plus émouvant, plus suggestif que Bach : il fouille les recoins les plus secrets de l'âme et la transporte dans des régions inexplorées avant lui et que nul n'a pénétrées plus avant. Aussi, quand on est parvenu à l'aimer, on l'adore, et jamais on ne se rebute à le suivre où il veut vous mener : ces formidables barrières de la fugue et du contrepoint dont il entoure sa pensée, on les franchit avec lui sans aucune fatigue, guidés par la flamme conductrice qui jamais ne s'éteint en lui. Que ceux qui ne comprennent pas trouvent cela ennuyeux, nous n'en sommes pas surpris, mais il n'est pas permis, en parlant de Bach, de sourire comme on le fait des innombrables pédants, ergoteurs lyriques sans cervelle et sans cœur, qui nous ont gâté la mémoire du maître en se prétendant ses élèves et les continuateurs de sa manière.

La *Passion selon saint Mathieu* est le chef-d'œuvre de Bach ; en Allemagne et en Angleterre, cela se dit couramment parce que l'on a souvent la posssibilité d'entendre l'ouvrage; en France, nous devions nous contenter d'accepter comme vraie l'opinion de nos voisins, n'étant pas à même de la contrôler *de auditu.* Il y a bien eu quelques essais d'acclimater l'œuvre parmi nous : Pasdeloup, dont le nom reste attaché aux plus nobles tentatives qui aient été faites pour relever le goût musical en France, fit exécuter en 1868, au Panthéon, des fragments de la *Passion* ; M. Lamoureux en donna une audition encore incomplète en 1874, au Cirque d'Été, mais l'effet ne répondit pas aux justes espérances de ces éminents chefs d'orchestre. Le public n'était pas encore mûr pour apprécier de pareils ouvrages. Cette maturité lui est venue depuis, si l'on en juge par le succès que l'oratorio de Bach vient d'obtenir au Conservatoire ; et ce sera l'honneur d'une société d'amateurs, la *Concordia*, d'avoir fait applaudir enfin, comme il le mérite, un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art musical.

Le livret de la *Passion* est fait des chapitres XXVI et XXVII de l'Évangile de saint Mathieu et des commentaires que le déroulement de la divine tragédie inspire aux bienheureux et aux fidèles. Le récit de l'Évangéliste, les paroles du Christ, des apôtres, des Juifs, de Pilate alternent avec les airs ou les chœurs des chrétiens et des élus du Seigneur qui forment deux groupes distincts : dans les moments solennels les chorals liturgiques, dont la plupart remontent à Luther, font entendre la voix de l'Église. On ne saurait donner par la parole une idée du parti prodigieux que le génie de Bach a su tirer de ces divers éléments tantôt séparés, tantôt réunis dans une formidable explosion. Sa puissance évocatrice est telle que l'on croit par moments assister à la tragédie. Le caractère archaïque des récits, la naïveté même de certains, la justesse extraordinaire des exclamations arrachées au populaire qui souligne les péripéties du drame, la gravité touchante des chorals écrits dans la forme simple et majestueuse que Glück et Mozart devaient adopter plus tard, — tout dans cet admirable ouvrage donne l'idée

d'une sorte de Mystère du moyen âge écrit et mis en scène par un Dante.

La foi déborde dans cette musique, une foi sincère, profonde, dont l'expression n'est égalée nulle part, pas même dans les œuvres de Palestrina : la foi d'un primitif qui aurait eu à sa disposition les ressources d'une technique consommée : c'est dire qu'il est impossible de trouver rien de comparable dans les arts du dessin. Nous avons relevé le caractère extraordinaire des exclamations populaires ; il y a là des hardiesses musicales, des « nouveautés » tout à fait inattendues. Je n'aurai pas tout dit en signalant encore la vertu purement mélodique de certains airs, qui s'élèvent au dernier degré du pathétique. Les citations, dans un ouvrage de cette envergure, m'entraîneraient trop loin; je ne puis cependant passer sous silence l'effet extraordinaire produit par l'air de contralto (nº 48 du livret), *Épargne-moi, mon Dieu*... précédé d'une méditation pour violon solo que M. Marsick a jouée dans un style et avec un sentiment admirables. On ne peut entendre rien de plus beau : la musique n'a jamais rencontré d'accents plus navrés. Que dire encore de ces merveilleux cantabile de flûtes ou de hautbois épars dans l'ouvrage? Ce sont les ancêtres directs des pastorales exquises de l'*Enfance du Christ* de notre Berlioz, cet homme singulier qui n'aimait pas la musique de Bach, dit-il, et avoue cependant qu'ayant entendu la *Passion* en Allemagne, il eut les larmes aux yeux dès le premier chœur!

Hommage soit donc rendu aux sociétaires de la *Concordia* qui nous ont exécuté ce merveilleux ouvrage avec un soin, une exactitude et une justesse remarquables ; aux solistes, Mmes Fuchs, Boidin-Puisais, C. Baldo, MM. Lafarge, Giraudet et Auguez, tous à la hauteur de leur tâche difficile; à M. Widor enfin, qui a porté, sans faiblir un instant, le poids de la direction générale ! Et pour terminer, exprimons le vœu qu'une si belle représentatiou ne soit pas unique : ce serait un crime contre l'art de nous ravir la *Passion* après nous l'avoir fait connaître.



L'excellente exécution de la *Passion* de Bach est une preuve évidente du progrès de l'éducation musicale en France : aujourd'hui, l'amateur côtoie de bien près l'artiste de profession ; pénétré du caractère de gravité que le goût moderne a imprimé à toutes les manifestations de l'art, il comprend la nécessité des études sérieuses et s'y soumet volontiers pour peu qu'il ait senti en lui une étincelle de feu sacré. Il y a peu de jours nous étions conviés à venir entendre, dans le magnifique hôtel de M. et Mme Édouard André, diverses compositions musicales écrites par des gens du monde; nous sommes venus sans méfiance, et nous n'avons pas eu à nous en repentir.

L'art que pratiquent le prince de Polignac et le comte d'Harcourt ne diffère pas sensiblement de celui qu'enseignent au Conservatoire les maîtres de l'école française actuelle; ils usent de procédés complexes, leur harmonie est savante et audacieuse; pour le dire en un mot, le métier de ces « amateurs » est à la hauteur de la science contemporaine. Je dois le constater

tout d'abord, mais non sans étonnement, car un peu de retard m'eût semblé parfaitement excusable. Quant à l'inspiration et au goût, comme ce sont des qualités innées, je ne vois pas trop pourquoi certains privilégiés de la naissance ne pourraient pas les avoir en eux au même titre que le commun des mortels.

Et de fait, la musique de M. de Polignac, pour être de la musique de prince, n'en est pas moins d'excellente musique : elle est d'ailleurs connue et estimée depuis très longtemps. L'art dont elle procède est sans doute un peu quintessencié, mais il est impossible de ne pas lui reconnaître des qualités de l'ordre le plus élevé. Dans les *Échos de l'ancien Orient* qu'on nous a fait entendre, les idées, exquises par le sentiment, sont enchâssées dans un tissu d'harmonies recherchées qui accentuent leur charme poétique : la *Danse du Python*, notamment, écrite dans une gamme nouvelle où un ton est invariablement suivi d'un demi-ton, n'est pas seulement une composition originale où l'artiste a eu à vaincre des obstacles techniques presque insurmontables, l'effort n'y apparaît nullement et l'on prend le plus grand plaisir à l'entendre. Dans un autre ordre d'idées et suivant le style classique, M. de Polignac a composé un andante d'un très beau caractère et d'une inspiration soutenue : cette composition, supérieurement interprétée par le violon de M. Marsick, peut marcher de pair avec les morceaux les plus réputés dans ce genre : elle a été saluée d'unanimes applaudissements.

Beaucoup plus jeune d'âge, car il vient à peine de quitter la classe de M. Massenet au Conservatoire, M. le comte d'Harcourt se révèle musicien de talent facile et déjà fort expert aux pratiques si complexes aujourd'hui de la composition : l'*Aubade à ma fiancée* est une gracieuse pièce pour orchestre, dans le goût de certains morceaux justement réputés de M. Delibes, mais appartenant en propre à l'auteur. Nous aimons moins la mélodie de ténor *Priez pour moi*, dont l'interprétation laissait d'ailleurs à désirer. M. d'Harcourt nous semble avoir été mieux inspiré dans son *Essai de grand chœur*, où l'on a vivement goûté la belle sonorité et la clarté de l'ensemble. Quoique le jeune compositeur soit, par l'éducation, un adepte de l'école nouvelle, les auditeurs lui ont su gré de la simplicité relative de sa texture harmonique : puisse ce premier succès l'encourager à ne pas s'écarter de cette manière de faire!

C'est sur les bases de l'harmonie classique que la musique a érigé ses monuments les plus nobles; c'est dans son langage qu'ont été écrites les pages les plus émouvantes des grands maîtres de l'art. Le « vieux jeu » ne mérite donc pas le discrédit où il semble tombé auprès de certains compositeurs modernes; il le mérite d'autant moins qu'il ne gêne personne; nous y voyons un ensemble de moyens parfaits en soi que chacun est libre d'employer à sa guise et de vivifier par la pensée.

ALFRED DE LOSTALOT.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1888.

I. — ARCHÉOLOGIE

L'Archéologie préhistorique par le baron J. de Baye. Avec 50 figures intercalées dans le texte. In-8°. Paris, J.-B. Baillière. Bibliothèque scientifique contemporaine. 340 pages.

Antike Denkmäler herausgegeben vom Kaiserl. deutschen archäolog. Institut. In. fol. Berlin, Reimer.

Die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen. Bearbeitet von J.-H. von Hefner-Alteneck. In-4°. Frankfurt A.-M., H. Keller.

Bronze-und Eisenzeit oder Metallzeit. Ein Beitrag zur Lösung der Frage über die Berechtigung dieser Eintheilung und über die Priorität der Bronze. Von W. Klose. In-8°. Hirschberg i. Schloss, G. Schwaab.

Die Burgen der rheinischen Pfalz. Ein Beitrag zur Landeskunde und mittelalterlichen Kriegsbaukunst, von. J. Naeher. In-4°. Neustadt, Gottschick-Witter.

Boucles mérovingiennes trouvées à Bressols (Tarn-et-Garonne), par M. Edmond Cabié. In-8°, 8 p. Montauban, imp. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.*

La Brique et la Terre cuite; par Pierre Chabat, architecte-professeur. Première partie : Étude historique. Deuxième partie : Fabrication et usages. In-8°. Paris, l'auteur, 172, boulevard Montparnasse.

Le Cimetière burgonde du Cras-Chalet près de Bonfol; par le Dr P.-A. Boéchat. In-8°. Porrentruy, Victor Michel.

Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Von H. F. Jos. Liell. In-8°. Freiburg, Herder.

Early christian Symbolism in Great Britain and Ireland. By J. Romilly Allen. In-8°. London, Whiting.

Etudes iconographiques et archéologiques sur le moyen âge; par Eugène Müntz, conservateur de l'Ecole nationale des beaux-arts, 1re série. In-12, VI-179 p. Paris, lib. Leroux.

Titre rouge et noir. — Petite bibliothèque d'art et d'archéologie.

Etudes d'archéologie juive et chrétienne; par le docteur David Kauffmann, professeur au séminaire rabbinique de Budapest. 1re série. In-8°, Paris, libr. Leroux.

Fouilles dans les remparts gallo-romains de Saintes ; par M. Louis Audiat. In-8°, 16 p. et pl. Paris, librairie Picard.

Publication de la Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.

Les Fouilles de Saint-Martin de Tours : recherches sur les six basiliques successives élevées autour du tombeau de saint Martin ; par Mgr. C. Chevalier. In-8°. VII-134 pages et planches. Tours, imp. Juliot ; lib. Péricat.

La Façade et les Portes de l'église de Saint-Pierre d'Avignon ; par l'abbé H. Requin. Avignon, impr. et librairie Seguin.

Gastmähler und Trinkgelage bei der Deutschen von den ältesten Zeiten bis ins IX Jahrh. In-8°. Stuttgart, Cotta.

Die geschichtliche Entwickelung der Handfeuerwaffen. Von M. Thierbach. In-8°. Dresden, Carl Hoeckner.

Die Hirschgeweih-Sammlung im Königlisch Schlosse Moritzburg bei Dresden. In-4°. Berlin, Friedländer.

L'Hôtel de Cluny ; par Charles Normand, architecte diplômé par le gouvernement, directeur de la revue « l'Ami des monuments ». Héliogravures et eaux-fortes de P. Dujardin, G. Garen, Kadar, Sulpis, etc. Grand in-4°, 163 p. Paris, Lévy.

Illustrirte archaeolog. Lexicon von A.-R. Rhangabé. In-8°. Athen, Beck.

Kulturbilder aus dem Klassischen Alterlume. Von W. Richter. II. Die Spiele der Griechen und Römer. In-8°. Leipzig, Seemann.

Kulturhistorisches Bilderatlas. I. Altertum. Bearbeitet von Th. Schreiber. 2te Auflage. In-4°. Leipzig, Seemann.

Textbuch von K. Bernhardi.

Monographie de l'église de Villers-Saint-Paul; par Eugène Lefèvre-Pontalis, bibliothécaire du comité des travaux historiques et scientifiques. In-8°, 20 pages. Beauvais, impr. Père.

Notes archéologiques : le Château de Maherus; les Fourrières de la Madeleine; Croix de Renaud de Senlis; Sépulture et croix de Maherus; par M. l'abbé Ch. Chapelier. In-8°, 10 pages. Saint-Dié, imp. Humbert.

Extrait du *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, année 1887-88.

Note sur trois bronzes de la haute antiquité découverts dans le département de la Drôme; par Ed. Flouest. In-8°, 24 p. avec fig. Paris, librairie Reinwald.

Das Prähistorische Schanzwerk von Lengyel. Seine Erbauer und Bewohner. Von Mauritius Wosinsky. In-4°. Budapest. Kilian.

Die prähistorischen Denkmäler des Provinz Westpreussen und der angrenzenden Gebiete. Von A. Lissauer. In-4°. Leipzig, Engelmann.

A proposito della classificazione de monumenti nazionali nella provincia d'Ancona. Da Anselmi Anselmo. In-8°. Firenze, Minorenni.

Un palais chaldéen d'après les découvertes de M. de Sarzec; par Léon Heuzey. In-8°. Paris, Leroux.

Panneaux de l'église de Chambly; par M. l'abbé L. Marsaux. In-8°. Beauvais, imp. Père.

Ruines antiques découvertes récemment dans la commune de Molles (Allier); par Bertrand, vice-président de la Société d'émulation de l'Allier. In-8°, 9 p. et planches, Moulins, impr. Auclaire.

Extrait du *Bulletin de la Société d'émulation de l'Allier*.

Recherches sur les monuments en bronze à partir du XIVe siècle; par M. A. Benoit. In-8°, Nancy, imprim. Berger-Levrault et Cie.

Rapport fait à l'Académie des beaux-arts sur l'orgue monumental projeté pour la basilique de Saint-Pierre de Rome, par M. Aristide Cavaillé-Coll; par M. Ch. Garnier. In-8°, Paris. Plon.

Les Rues de Langres; par Henry Brocard, de la Société historique et archéologique de Langres. In-8°, 19 p. Langres, impr. et libr. Rallet-Bideaud.

Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*.

Signification des signes gravés sur les pierres des édifices du moyen âge; par M. le chevalier da Silva, membre étranger de l'Institut. In-8°. Nancy, imprim. Berger-Levrault et Cie.

Sépultures anciennes et souterrain-refuge découverts à Chalais; par Hilaire Lafitte, membre de la Société archéologique et historique de la Charente. In-8°, 11 p. Angoulême, imp. Chasseignac.

Sur les matériaux de construction employés à Pompéi; par M. F. Fouqué, de l'Institut. In-8°, 6 p. Nancy. imprim. Berger-Levrault et Cie. Paris, 4, rue Antoine-Dubois.

La Tour de Craoul, forteresse du XIIe siècle à Beauvais. Notice par L. N. Barré, bibliothécaire-archiviste de la Société académique d'archéologie de l'Oise. In-8°. Beauvais, imprim. Père.

Trion: Antiquités découvertes en 1885, 1886 et antérieurement au quartier de Lyon dit de Trion, décrites par A. Allmer et P. Dissard. Première partie. Grand in-8°. Lyon, imprimerie Plan.

Les Tumuli de la Lorraine; par MM. le docteur Bleicher et Barthélemy. In-8°, 16 p. Nancy, impr. Berger-Levrault et Cie. Paris, 4, rue Antoine-Dubois.

Association française pour l'avancement des sciences. Congrès de Nancy, 1886.

Verzeichnis der Abgüsse nach antiken Bildwerken in den akademischen Kunstsammlungen der Universität Würzburg. In-8°. Würzburg, Hertz.

Les Vitraux de Montmorency et d'Ecouen, conférence faite à Montmorency, par M. Lucien Magne. In-8°, 75 pages avec grav. Paris, imprim. et libr. Firmin-Didot.

Les Vitraux de Claudius Lavergne placés dans l'église de Saint-Cyr au Mont-d'Or (diocèse de Lyon), décrits par Noël Lavergne, artiste peintre-verrier. In-8°, 39 p. Paris, imprim. Mersch, 74, rue d'Assas.

Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Grundriss von Ludwig von Sybel. In-4°. Marburg, Elwert.

II. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'Art chinois; par M. Paléologue, secrétaire d'ambassade. Petit in-8°, 320 pages avec grav. Paris, imprim. et libr. de la maison Quantin.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte.

Rosa Gabriele. Le arti belle nel rinovamento d'Italia. In-8°. Brescia, Apollonio.

Giov. Franciosi. L'aquila nel pensiero e nell'arte cristiana dei tempi di mezzo. In-8°. Sienna, Bernardino.

Authentiques des XIIIe, XIVe et XVe siècles, récemment découverts à la cathédrale d'Albi : par X. Barbier de Montault. In-8°. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

Bilderbogen Kunsthistorische. In-4°. Leipzig, Seemann.

La Bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance, par Pierre de Nolhac. In-8°. Paris, Vieweg.

Forme le fascicule LXXIV de la *Bibliothèque de l'École des Hautes-Études.*

Das Beil und seine typischen Formen in Vorhistorischer Zeit. Von W. Osborne. In-4°. Dresden, Warnatz und Lehmann.

De la Contrefaçon des œuvres d'art aux États-Unis : par René Valadon. In-8°. Paris, imprim. Boussod, Valadon et Cie.

Deutsche Kunstgeschichte von H. Knackfuss. In-8°. Bielef. Belhagen.

Denkmäler deutscher Renaissance, herausgegeben von K. E. O. Fritsch. In-f°. Berlin, Wasmuth.

Einführung in die Kunstgeschichte. Von R. Graul. In-4°. Leipzig, Seemann.

Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. Von Alwin Schultz. Zweite Vermehrte Auflage. In-4°. Prag, Tempsky.

Etude sur la convention d'union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, suivie du texte de l'avant-projet de la conférence de Berne de 1883, de la convention définitive du 9 septembre 1886, de la loi espagnole du 10 janvier 1879 sur la propriété intellectuelle et de la convention franco-espagnole du 16 juin 1880 pour la garantie des œuvres d'esprit et d'art : par Édouard Clunet, avocat à la cour de Paris. In-8°, 110 p. Madrid, Paris, librairie Marchal et Billard.

Étude sur l'art religieux au XIXe siècle : l'interprétation du Dante par Gustave Doré : par Robert de La Sizeranne. In-8°. Lyon, imprimerie et librairie Vitte et Perrussel.

Etude historique sur la chevelure et la barbe d'après les œuvres de la sculpture ; par le docteur Debrou. In-8°, 38 p. Paris, lib. Gervais.

Extrait du *Correspondant.*

Das Frauencostüm in practischer, conventioneller und ästhetischer Beziehung. Von M. Clasen-Schmid. In-4°. Leipzig, Hoffmann.

Geschichte des modernen Kunst. Von A. Rosenberg. In-8°. Leipzig, Grunow.

Geschichte der christl. Kunst in Böhmen biszum Aussterben der Premysliden. In-8°. Prag, Calve.

Geschichten zwischen Diesseits und Jenseits. Ein moderner Todtentanz. Von M. Haushofer. In-8°. Leipzig, Liebeskind.

Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-Est und Kurland. Von W. Neumann. In-8°. Reval, Kluge.

Italienische Bildhauer des Renaissance. Studien von Wilhelm Bode. In-8°. Berlin, Spemann.

Illustrated hand-book of the Trianon palaces and gardens. In-16, 91 p. avec grav. Paris, imprimerie Lahure.

Kunst und Kritik. Aesthetische Schriften. Von L. Pfau. In-8°. Stuttgart.

Kunst-und Wander-studien aus der Schweiz. Von J. R. Rahn. Neue Ausgabe. In-4°. Zürich, Schulthess.

Leitfaden der Kunst-geschichte von W. Buchner. In-8°. Berlin.

Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider. 2. Aufl. In-8°. Würzburg, Woerl.

Das mittelalterlisches Drahtemail. Ein Abschnitt ungar. Kunstgeschichte. Von J. Hampel. In-8°. Kilian, Budapest.

Meisterwerke schwäbischer Kunst aus der Kunsthistorischen Abteilung des Schwäbischen Kreis-Ausstellung Augsburg. In-fol. München, J. Albert.

Les Maîtres de l'art français contemporain, avec une introduction de R. Valier. (Album.) 20 fr. Paris, imp. E. Martinet ; Calman Lévy, édit.

Les Maîtres de l'œuvre en Dauphiné et les Peintres de la ville de Grenoble ; par Henri Stein. In-8°. Paris, imprim. Plon et Nourrit.

Les Maîtres florentins du XVe siècle, d'après les peintures et les sculptures originales tirées des collections de M. Thiers ; par le vicomte H. Delaborde. Gravés par W. Haussouiller ; avec des notices explicatives et une introduction. Paris, E. Plon et Nourrit.

L'ouvrage est publié dans le format in-f° colombier : 1° 50 exemplaires sur papier de cuve, numérotés de 1 à 50, renfermant les trois états suivants de planches : 1er tirage en noir, avant lettres, sur papier de la manufacture impériale du Japon ; 2e tirage en sanguine, avant lettres, sur papier de cuve ; 3e tirage en noir, avant lettres et lavé à l'aquarelle, sur papier de cuve ; 2° 600 exemplaires sur papier vélin du Marais, numérotés de 51 à 650, tirage des planches en noir, avec lettres et lavé à l'aquarelle. L'ouvrage sera complet en 25 fascicules, renfermant chacun trois planches et trois feuillets de texte auxquels sera jointe, au cours de sa publication, une étude d'ensemble sur l'art florentin. Le prix de chaque fascicule est de 100 francs pour les nos 1 à 50, 30 francs pour les nos 51 à 650.

Nederlandsche Gemeentewapens of wapenboek des gemeenten, heerlijkheden, waterschappen en Corporatiën van het Koninkrijk der Nederlanden. Door W. J. d'Ablaing van Giessenburg. In-fol. Arnhem, P. Gouda Quint.

Notice sur les maisons du peintre Charles Le Brun, rue du Cardinal-Lemoine (anciennement rue des Fossés-Saint-Victor) ; par Jules Hubert. In-8°, Paris, lib. Cerf.

Onze nationale Kunst. Etsen en schetsen door Carl L. Dake en H. J. A. M. Schaepman. In-4°. Amsterdam, Frans Buffa.

Les Origines de la Renaissance en France au XIVe et au XVe siècle, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance à l'École nationale du Louvre, du 2 février 1887; par Louis Courajod, conservateur-adjoint au Musée national du Louvre. In-8°, 48 p. Paris, lib. Champion.

Les Peintres verriers de Troyes du XIVe et du XVe siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°, 24 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittel-Alters und die Neuzeit. Begründet von R. Eitelberger, fortgesezt von A. Ilg. — Neue Folge. Bd. I. In-8°. Wien, Graeser.

Die Renaissance in Belgien und Holland. In-fol. Leipzig, Seemann.

Enrico Pazzi. Ricordi d'arte. In-8°. Firenze, tip. cooperativa.

Racontars illustrés d'un vieux collectionneur (bouquins, tableaux, dessins, faïences, autographes et bibelots); par l'auteur du « Voyage dans un grenier », Charles Cousin, vice-président de la Société des amis des livres. Dessins de Félix Régamey, chromotypies de David Weber, gravées par Charles Manso, eaux-fortes d'Abot et de Cattelain, photogravures de Paul Dujardin, clichés de Fernique. In-4°, XVI-337 pages. Paris, librairie de l'Art. 150 francs.

Der sogenannte Feldaltar Karls des Kühnen von Burgund im histor. Museum zu Bern. Altartafel (Diptychon) aus dem nachlasse d. Königin Agnes von Ungarn, und ihr Werth f. Kunst und Geschichte. Von J. Stammler. In-8°. Bern, Rydegger.

To the glory of United States. Suite aux Souvenirs d'un artiste; par Antoine Etex, sculpteur, architecte et peintre. In-8°, 24 pages et 2 photographies. Nice, imprimerie Malvano-Mignon.

Un Collectionneur au XVIIe siècle, extrait des Archives hospitalières de Valence et de celles du château de Cabrières; par le comte de Balincourt. In-8°. Nîmes, imprimerie Chastanier.

La Vie privée d'autrefois : Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits; par Alfred Franklin. In-8°. Paris, Plon.

Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung des Sophienkirche. Von Ludwig von Sybel. In-4°. Marburg, Elwert.

III. — PEINTURE

Musées, Expositions

L'Art rétrospectif. Exposition de Limoges, par Louis Guibert et Jules Tixier. In-8°, 115 pages et 104 planches. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux.

Bibliografia di Roma, di Francesco Cerroti. In-4°. Roma, Forzani.

Le chapitre [illegible] — Musei — [illegible] — [illegible] — Monumenti — [illegible] — [illegible], etc.

Una Critica tedesca dell' esposizione artistica Veneziana, di Dietrich Wiliy. In-8°. Firenze, Loescher.

Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident, tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Albert Goupil, dont la vente aura lieu du 23 au 27 avril 1888. In-4°. Paris. Mannheim. 20 francs. Titre rouge et noir. Papier vélin.

Catalogue des tableaux, dessins, gravures et statues exposés au musée de la ville de Morlaix. In-16, VI-41 p. Morlaix, imp. Chevalier.

Catalogue d'estampes, plans, dessins et tableaux relatifs à la topographie et à l'histoire de l'ancien Paris, composant la collection de feu M. A. Bonnardot. In-8°, 72 p. Paris, imp. Chamerot.

Supplément au catalogue de l'exposition de 1887 de la Société des amis des arts d'Amiens. In-12, 27 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel.

Catalogue of the royal picture gallery in Dresden. By K. Woermann. In-8°. Dresden, Warnatz.

Les Collections des Médicis au XVe siècle : le Musée, la Bibliothèque, le Mobilier (appendice aux Précurseurs de la Renaissance); par Eugène Müntz. In-fol. Paris, Rouam.

Catalogue de la septième exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (1888). In-8°, 20 p. Paris, impr. Maugeret.

Catalogue des ouvrages exposés dans les salons de l'exposition de la Société des amis des arts de Pau, au musée de la ville de Pau (1888). In-18, 79 p. Pau, imp. Vignancourt.

Catalogue de la Pinacothèque royale de Milan. Palais Brera. Troisième édition. In-8°. Milan, Civelli.

Cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes; par Albert Wolff. Cent tableaux des maîtres anciens et modernes gravés à l'eau-forte par MM. Boilvin, Bracquemond, Champollion, Chauvel, Courtry, Koepping, Laguillermie, [illegible], Le Couteux, Lefort, Le Rat, Lucas, Rajon, Toussaint, Vion, etc. In-4° colombier, III-126 p. Paris, imprimerie Motteroz. G. Petit et Baschet, éditeurs.

Catalogue de la dixième exposition de la Société d'aquarellistes français (1888). In-8° 64 pages et grav. Paris, libr. Launette et Cie.

Catalogo della collezione Santo Varni di Genova. Part. I. In-8°. Milano, Pirola.

Exposition des peintures, aquarelles, dessins et lithographies des maîtres français de la caricature et de la peinture de mœurs au XIXe siècle à l'Ecole des beaux-arts. Préface de M. Paul Mantz. In-16. Paris, impr. et libr. de la maison Quantin.

Exposition de peinture et sculpture par trente-trois artistes français et étrangers, à la galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze. In-8°, 45 p. Paris, imprim, Ve Renou et Maulde.

Gones (les), explication des ouvrages de peinture, sculpture, etc., etc., exposés au Palais du commerce, à Lyon, au bénéfice des fourneaux de la presse (1887-1888). In-8°, 102 p, avec gravures. Lyon, imp. Schneider frères.

Titre rouge et noir.

Die Glassammlung des k. k. Oesterreich-Museums. Uebersicht und Katalog von Bruno Bucher. In-4° Wien, Gerold.

Luigia Codemo. A guerra finita. Mie note sull' esposizione artistico-nazionale di Venezia del 1887. In-8°. Venezia, Visentini.

Bourelly. Intorno al quadro « La vendetta di una rivale o le veneziane ». In-8°. Milano, Bonelli.

Katalog der Königlichen gemäldegalerie zu Dresden von Karl Woermann. Grosse Ausgabe. In-8°. Dresden, Hoffmann.

Katalog des bayerischen Nationalmuseums in München. In-4°. München, Rieger.

Livre (le) d'or du Salon de peinture et de sculpture. Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre. In-4°, x-118 pages et 14 planches hors texte à l'eau-forte. Paris, libr. des Bibliophiles. 25 francs.

Die Museen in der antiken Kunst. Von Oscar Bie. In-8°. Berlin, Weidmann.

Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. Beschrieben von A. von Oechelhaeuser. In-4°. Heidelberg, Koester.

Der Metall-Schmuck in der Mustersammlung des bayerischen Gewerbe-Museums zu Nürnberg. Von J. Stockbauer. In-4°. Nürnberg, Schrag.

Les Peintres de la vie, par Camille Lemonnier : Courbet et son œuvre ; Propos d'art ; Alfred Stevens et les quatre saisons ; Mes médailles ; les Médailles d'en face. Adolphe Menzel ; Félicien Rops. In-18 jésus. Paris, lib. Savine.

Peintres français contemporains par Charles Bigot. In-18 jésus, 331 p. Paris, lib. Hachette et Cie.

Restauration du tableau du Pérugin « la Famille de la Vierge » (du musée de Longchamp), rapport présenté par M. J. Ch. Roux au conseil municipal de Marseille, à la séance du 16 août 1887. Grand in-8°, 22 p. et planche. Marseille, imp. Barlatier-Feissat.

Salon de 1887 ; par G. Ollendorff. 100 planches en photogravure par Goupil et Ce, In-4°, 108 p. Paris, impr. Dumoulin et Ce ; libr. Baschet.

Tiré à 780 exemplaires numérotés, dont 8 sur papier du Japon. gravures hors texte sur parchemin, avant la lettre, épreuves en double suite.

Le Salon de 1887, publié dans la Gazette du dimanche, par C. de Beaulieu. In-8°, 40 p. Paris, lib. Bloud et Barral.

Schule der Blumenmalerei in Wasserfarben. Von J. Höppner. In-4°. Leipzig, Zehl.

Le Tableau de Micault dans l'église paroissiale de Pommard ; par Ch. Bigarne. In-18 jésus, 24 p. Beaune, imp. Batault.

Del Trionfo di s. Tommaso d'Aquino, dipinto nel cappellone degli Spagnuoli antico capitolo dé frati di Santa-Maria-Novella in Firenze. Breve descrizione di Aurelio Gotti. In-4°. Firenze, Le Monnier.

Das Zeughaus zu Berlin und seine Sammlungen. Herausgegeben von der K. Zeughaus Verwaltung. In-f°. Berlin, Stahn.

IV. — SCULPTURE.

Die Anfänge der statuarischen Gruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Plastik. Von B. Sauer, in-4°. Leipzig, Seemann.

Beschreibung der Vasensammlung der grossh. Vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe. Von H. Winnefeld. In-4°. Karlsruhe, Bielefeld.

Deux (les) statues représentant Notre-Dame du Sacré-Cœur. In-32, 32 p. Neuville-sous-Montreuil (Pas-de-Calais), imp. Duquat.

Drei griechische Vasënbilder. Von E. Müller. In-4°. Zürich, Höhr.

Discours de M. P. P. Dehérain, de l'Académie des sciences, à l'inauguration de la statue de Parmentier à Neuilly, le 11 mars 1888. In-4°, 8 p. Paris, imp. Firmin-Didot.

Esthétique du sculpteur ; par M. Henry Jouin. Philosophie de l'art plastique : la statue, le groupe, le buste, le bas-relief, les pierres gravées, les médailles. In-8°, 328 p. Paris, lib. Laurens.

Die Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. Von G. Loeschcke. In-4°. Berlin, Karow.

Laokoon-Paraphrasen von G. Schilling. In-4°. Berlin, Steinitz.

Della statua di Gregorio XIII sopra la porta del Palazzo pubblico in Bologna. Memoria di Francesco G. Cavazza. In-8°, Bologna, Azzoguidi.

Die schönsten Porträt-Büsten der Stuttgarter Lusthauses in Lichtdruckbildern. Von K. Walcher. In-4°. Stuttgart, Kohlhammer.

Die Wiener Brunnenreliefs aus Pallazzo Grimani. Eine Studie über d. hellenische Reliefbild mit Untersuchungen über die bildende Kunst in Alexandrien. In-fol. Leipzig, Seemann.

V. — ARCHITECTURE.

L'Architecture romane ; par Edouard Corroyer, architecte du gouvernement, inspecteur général des édifices diocésains. In-8°, 320 p. avec grav. Paris, imp. et lib. de la maison Quantin.

Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts.

Art du trait pratique de charpente ; par Frédéric Larrouil et Émile Delataille. Première partie. Du bois droit traité au niveau de devers et aux sauterelles attribuées aux coupes des empannons. 2e *édition*, revue et augmentée. Grand in-f° à 2 col., 52 p. avec 26 planches. Tours, impr. lith. Guilland ; chez M. Emile Delataille, professeur du trait.

De l'avant-métré et du métré d'un ouvrage d'art (Maçonneries, Charpentes, Fers) ; par Léon Deforge. In-4°, 340 p. avec figures, accompagné d'un atlas de 32 planches. La Rochelle, imp. Deforge.

Annuaire de la Société centrale des architectes français pour l'année 1888. In-8°, LXXI p. Paris, impr. et lib. Chaix.

Die Akropolis von Athen ; von A. Boetticher. In-4°. Berlin, Springer.

28260 Adressen des Architekten, Bau-Maurer und Zimmermeister in Deutschland. In-fol. Leipzig, H. Serbe.

Architektonische Studien. Herausgegeben von Architekten-Verein am Kgl. Polytechnikum in Stuttgart. In-fol. Stuttgart, Wittwer.

Architectonische Vormleer, door E. Gugel. In-4°. S' Gravenhage, Van Cleef.

The amateur's Guide to architecture ; by Sophia Beale. In-8°. London, Virtue.

La Basilica di S.-Petronio ed il concorso per la sua facciata ; rassegna critica con illustrazioni dell' autore. In-8°. Bologna, Monti.

Die Baukunst des deutschen Ritterordens in Preussen. II. Preussen zur zeit der Landmeister. 1230-1309. In-fol. Berlin, Springer.

Congrès des architectes de 1887. Étude sur les monuments antiques de la régence de Tunis (mission de 1882-1883) ; par Henri Saladin, architecte, diplômé par le gouvernement. In-8°, 32 p. avec fig. Paris, impr. et libr. Chaix.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes* (année 1886-1887).

Cours de construction professé à l'École des beaux-arts ; par L. Brune, architecte du gouvernement. Première partie : Résistance des matériaux, publiée avec le concours de M. A. Flamant, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-8°, IV-433 pages avec fig. Paris, imprimerie Lahure ; librairie des Imprimeries réunies.

La Chiesa di S.-Fiorenzo in Bastia, opere di G. C. Chiechio. In-8°. Cuneo, Galimberti.

Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Volume I, 1er fascicule. Grand in-8° à 2 col. Paris, Dujardin.

Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Eine Geschichte der Baukunst ; von Adolf Goeller. In-8°, Stuttgart, Konrad Witwer.

Farbige Ornamente aus allen Stilarten ; von A. Zeller. In-fol. Strassburg, Schultz.

La Facciata di S.-Maria del Fiore. Di architetto Lud. Del Moro. In-f°. Firenze, Ferroni.

Grundformen der Klassischen antiken Baukunst und gefässbildnerei ; von E. Wagner und H. Eyth. In-8°, Kassel, Bielefeld.

Das ionische Capitell ; von Otto Puchstein. In-4°. Berlin, Reimer.

Innere Architectur und Decoration der Neuzeit ; von L. Caspar. In-fol. Frankfurt, H. Keller.

Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt von G. Dehio und G. von Bezold. In-f°. Stuttgart, Cotta.

August Hartel. Moderne Kirchenbauten. In-fol. Berlin, Wasmuth.

Motive der deutschen Architektur. Herausgegeben, von A. Lambert und E. Stahl. Mit Text von H. E. von Berlepsch. Erste Abteilung. 1500-1650. In-f°. Stuttgart, Engelhorn.

Ornamente und Motive des Rococo-Stiles aus deutschen Kunst-denkmalen ; von P. Halm. In-fol. Frankfurt A. M. Keller.

Ornamentale Details im Barock-und Rococo-Stil ; von J. Pape. In-fol. Dorpat, Gilbers.

Des Ornamentenschatz. Ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunst-Epochen, mit Text ; von H. Dolmetsch. Zweite Auflage. In-4°. Stettin, Hoffmann.

Résumés sur l'architecture et les sciences qui s'y rattachent ; par Al. Gouilly. In-12, 294 p. avec 590 fig. Paris, imprim. et libr. Bernard et C°.

Eine Sammlung der schönsten Facaden der in der Neuzeit in Cöln a / Rh. ausgeführten Bauten ; von Neubauten. In-fol. Berlin, Claesen.

Santa-Maria del Fiore. La Costruzione della Chiesa et del Campanile. Per curadi Cesare Guasti. In-8°. In Firenze, Ricci.

Stile egizio. Appunti per gli allievi del corso superiore d'ornato del 2. museo

industriale italiano di Torino. Opere di Vinc. Beltrandi. In-8°. Torino, Candeletti.

300 Tafeln zum Studium des deutschen Renaissance und Barockstils. In-4°. Leipzig, Seemann.

Tegninger af aeldre nordisk Architektur. Samlede og udgivne af O. V. Koch, V. J. Mork-Hansen og E. Schiodte. In-f°. Kjobenhavn, Hagerup.

VI. — GRAVURE.

L'art décoratif appliqué à l'art industriel, par G.-M. Oppenord. In-4°. Frankfurt, Baer.

L'art ancien au pays de Liège. Nouveau recueil de meubles inédits dans les styles du XVII° et spécialement du XVIII° siècle. In-fol. Paris, Claesen.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste; von J. Häuselmann. In-8°. Zürich, Orell Füssli.

Arts (les) en Italie (les grands maîtres de la Renaissance). Iconographie des chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Texte par MM. le marquis Baldassini; C. J. Cavalluci, professeur à l'Académie des beaux-arts, à Florence; G. Lafenestre, conservateur adjoint au Musée national du Louvre; Q. Leoni, secrétaire perpétuel de l'Académie romaine de Saint-Luc; Paul Mantz, directeur honoraire des Beaux-Arts; M. Maroni; Tullo Massarani, sénateur, correspondant de l'Institut; P. G. Molmenti, professeur à l'Institut des beaux-arts, à Venise; G. Mongeri, de l'Académie des beaux-arts de Milan; L. Mussini, directeur de l'Académie des beaux-arts de Sienne, correspondant de l'Institut; C. Ricci, bibliothécaire à l'Université de Bologne; de Thémines de Lauzières; Charles Yriarte, inspecteur des Beaux-Arts. Orné de 45 eaux-fortes, de 2 planches sur cuivre et 325 illustrations dans le texte. Publié sous les auspices de S. M. Humbert Ier. In-f°, XII-180 pages. Paris, imprim. Chamerot; librairie Rothschild.

Armorial universel des drapeaux nationaux, par A. Maury (Supplément). Paris, chromolith. Dufrénoy; Cottelot, édit.

Amour (l') vainqueur, d'après Bouguereau. Paris, photogravure Boussod.

Bienvenue, d'après Vautier. Paris, photogravure Boussod.

Bücher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen und Alphabeten. Historische Darstellung von P. Niemeyer. In-fol. Wien, Voigt.

La Bête à bon Dieu, gravure à l'eau-forte, par Ph. Zilcken, d'après le tableau du Musée royal de Bruxelles, de Alfred Stevens. In-fol. Bruxelles, Rouvens.

30 épreuves sur papier du Japon, numérotées et signées.

Le Costume historique. Cinq cents planches, trois cents en couleur, or et argent, deux cents en camaïeu. Types principaux du vêtement et de la parure rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc., recueil publié sous la direction de M. A. Racinet. T. I. Grand in-4°, XXVII-233 p. Mesnil (Eure), imprim. Firmin-Didot et Cie. Paris, lib. Firmin-Didot et Cie.

Communication aux avants-postes, d'après de Neuville. Paris, photogravure Boussod.

Dictionnaire d'art ornemental de tous les styles. Fragments et ensembles d'architecture, de sculpture, de peinture et d'ornementation, par Méchin. Ier vol. Pl. n^os^ I à XX. Paris, impr. lithogr. Monrocq; E. Bigot, édit.

A descriptive Handbook of modern water-colours; by J. S. Taylor. In-8°. London, Winsor and Newton.

Exposition de gravures du siècle (Catalogue). In-8°, 49 p. Paris, Galerie G. Petit, 8, rue de Sèze.

Gallerie der dekorativen Kunst. Ausgewählte Sammlung origineller Dekorationsmotive als vorlagen für Architeckten, Bildhauer, Maler und für die Kunstindustrie. Gesammelt von B. Thürlemann. In-fol. Zürich, Orell Füssli.

Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender kupferstecher, von J. E. Wessely. 3 vol. in-4°. Hamburg, Haendcke.

Moderne Kunst in Meister Holzschnitten. In-fol. Berlin, Bazar-Actien-Gesellschaft.

Gustav Freytag-Gallerie. Nach den originalgemal-gemälden und Cartons der ersten Meister der Neuzeit. Jubiläums-Ausgabe. In-4°. Leipzig, Schloemp.

La Peinture à l'eau : Aquarelle, Lavis, Gouache, Miniature ; par Jules Adeline. Ouvrage illustré de 145 fig. et de 5 planches en couleur. In-8°, XI-251 p. Paris, imp. et lib. de la maison Quantin.

Die Schönsten Porträt-Büsten des Stuttgarter Lusthauses in Lichtdruckbildern, herausgeben von Karl Walcher. In-fol. Stuttgart, Kohlhammer.

Uniformes (les). La Hiérarchie et les marques distinctives de grade dans l'armée allemande. In-18 jésus, 60 p. Paris, impr. Kugelmann.

Publications de l'Armée territoriale.

Zeichnungen zu Dante's Gottlicher Komödie, nach den Originalen im K. Kupferstich-Kabinet zu Berlin, herausgegeben von T. Lippmann. Text von F. Botticelli. In-fol. Berlin, Grote.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Cours de dessin à l'usage des aspirants et des aspirantes aux brevets de capacité, des élèves des écoles primaires supérieures et des instituteurs. Première partie : Représentation perspective à vue et à main levée des objets usuels et des principaux modèles composant la collection choisie pour les examens du brevet supérieur. Deuxième partie : Croquis cotés, d'après les objets usuels (plans, coupes, élévations). Ouvrage conforme aux programmes officiels; par D. Chopin. In-8°. Douai, Robert et Lepage.

Entwürfe zu Gefässen und Motiven für Goldschmiedarbeiten. Von P. Flindt. In-fol. Leipzig, Hiersemann.

Grundriss der Kunstgewerblichen Formenlehre; von Ferdinand Ritter v. Feldegg. In 8°. Wien, Pichler.

A History of Art for beginners and students, Painting, Sculpture, Architecture; by Clara Eskine Clément. In-8°. New-York, Stokes.

Illustr. Wörterbuch d. gebräuchlichsten Kunst-Ausdrücke aus d. Gebiete der Architektur, Chromatik, Malerei, Mythologie, Ornamentik, Symbolik etc. für d. Buchdruck und verwandte Zweige; von F. Bosse. In-8° Leipzig, Waldow.

Méthode complète de dessin (programmes du 27 juillet 1882) pour les écoles primaires; par G. L. Baraban, professeur de dessin. Cours élémentaire (Partie du maître). In-8°. Paris, impr. Vᵉ Renou et Maulde.

Principes de dessin d'imitation, à l'usage des établissements d'instruction publique; par A. le Béalle. In-8°. Paris, Delalain frères.

Petite Méthode de dessin à l'usage des écoles; par P. G. Monciny. In-18. Paris, libr. Gaume.

Premières notes du dessin, modèles conformes au programme officiel; par H. Gaussen, professeur de dessin. In-4°. 8 planches. Troyes, imp. Caffé; lib. Lefèvre.

Le Petit Paul, exercices d'invention et d'observation, illustrés d'un grand nombre de gravures et de dessins d'objets usuels; par F. Reusse et J. Scalbert. 3ᵉ *édition*. In-18 jésus, 209 p. Paris, lib. Delagrave.

Premières notes du dessin, modèles conformes au programme officiel; par H. Gaussen, professeur de dessin. Cours élémentaire. Série A. In-4°. 8 planches. Troyes, lib. Lefèvre.

Studien über die stofflich-bildenden Künste und Kunst-Handwerke; von A. Demmin. In-fol. Leipzig, Thomas.

Traité pratique de serrurerie. Constructions en fer, serrurerie d'art; par E. Barberot, architecte. Orné de 870 figures. In-4°. v. 397 p. Paris, librairie Baudry et Cᵉ.

Le Vrai Dessin. Cours pratique de perspective à vue, à l'usage de toute personne qui veut apprendre à dessiner d'après nature avec ou sans maître; par L. Malaval. In-8°. Paris, nouvelle Librairie classique.

Zur Frage der Bilderfälschung von Theodor Levin. In-8°, Dusseldorf, Bagel.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Afbildninger af samtlige hidtil Kjendte fra Tidsrummet 1241-1377. Af H. V. Mansfeld-Büllner. In-8°. Kjobenhavn, R. Klein. Images de toutes les monnaies danoises connues jusqu'à présent des périodes 1241-1377.

Beschreibung der Antiken Münzen des Königl. Museums zu Berlin. Bd. I. Taurische Chersonesus, Sarmatien, Dacien, Pannonien, Moesien, Thracien, Thracische Könige In-8°. Berlin, Spemann.

Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque nationale. Publié par ordre du ministre de l'Instruction publique par M. Henri Lavoix. Khalifes orientaux. In-4°. Paris, Imprim. nationale.

Le Cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale, choix des principaux monuments de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance conservés au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale; par M. Ernest Babelon, attaché au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. 1ʳᵉ série. Grand in-f°, xix-64 p. et 20 planches. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Lévy.

Catalogue de la collection A. de Belfort. Médailles romaines, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'hôtel Drouot, salle n° 4, du lundi 20 au samedi 25 février 1888; commissaire-priseur : Mᵉ Maurice Delestre. In-8°, 175 pages et 6 planches. Mâcon, imp. Protat frères.

Histoire d'un Aureus inédit de l'empereur Quintille; par E. Demole. In-4°. Genève, Georg.

Jetons inédits de Savoie, de Genève, de l'évêché de Genève et de Vaud; par E. Demole. In-8°. Genève, Georg.

Kieler Münzkatalog. Verzeichniss der Münzsammlung des schleswigholsteinischen Museums vaterländischer Alterthumer. In-4°. Kiel, Toeche.

Die Medaillen und Gedächtniszeichen der deutschen Hochschulen. Ein Beitrag zur Geschichte der Universitäten Deutschlands; von C. Laverrenz. Teil II. In-8°. Berlin, Laverrenz.

Les Monnaies juives; par Théodore Reinach. In-18, 80 p. avec figures. Evreux, impr. Hérissey; Paris, lib. Leroux. Petite bibliothèque d'art et d'archéologie.

Originalwerke in der archäolog. Abteilung d. archäolog. numismatisches Institutes der Georg-Augusts-Universität. In-8°. Goglau, Dieterich.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

Aide-mémoire de photographie pour 1888, publié sous les auspices de la Société photographique de Toulouse, par C. Fabre. 13e année, 2e série, t. III. In-18, 328 p. avec figures et planche. Paris, lib. Gauthiers-Villars.

Guide pratique de photographie à l'usage des amateurs. In-18 jésus, 46 p. avec fig. Paris, impr. Chaix, Marion fils et Cie, 14, cité Bergère.

Mythologische Landschaften. Lichtdrucke nach gemälden von Professor Edmund Kanoldt. In-fol. Leipzig, Amelangs.

Procédés de reproduction des dessins par la lumière, par R. Colson, capitaine du génie. In-18 jésus, VI-31 pages. Paris, imp. et lib. Gautier-Villars.
Bibliothèque photographique.

La Photographie moderne, pratique et applications, par Albert Londe. Paris, lib. G. Masson.

Traité pratique de la peinture des épreuves photographiques avec les couleurs à l'aquarelle et à l'huile, suivi de différents procédés de peinture appliqués aux photographies, par C. Klary. In-18 jésus, VIII-153 p. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Traité pratique d'impression photographique sur papier albuminé, par C. Klary, artiste photographe. In-18 jésus. Paris, Gauthier-Villars.

Traité pratique de photo-miniature, photo-peinture et photo-aquarelle, par A. Simons. In-18 jésus, VIII-44 p. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars.
Bibliothèque photographique.

Traité pratique de phototypie, par Geymet. *Nouvelle édition*. In-18 jésus, IV-97 p. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars.
Bibliothèque photographique.

A Treatise on photography. 5th édit. revised and enlarged; by W. Abney. In-8°. London, Longmans.

Traité pratique d'impression phothographique aux encres grasses, de phototypographie et de photogravure, par Moock-3e *édition*, entièrement refondue par Geymet. In-18 jésus. Paris, Gauthier-Villars.
Bibliothèque photographique.

X. — CURIOSITÉ

The Amateur. Pattern sheets for fret, carved and inlaid work, painting on wood and other similiar domestic arts. Vol. I. In-4°. München, Mey und Widmayer.

Bucheinbände aus d. Bücherschatze der königliche öffentliche Bibliothek su Drezden; von K. Zimmermann. In-4°. Leipzig, Twietmeyer.

La Céramique italienne au XVe siècle; par Emile Molinier, attaché au Musée du Louvre. In-18, Paris, lib. Leroux.

Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest de 1884, décrits par MM. Charles Pulsky, Eugène Radisics et Émile Molinier, et reproduits par l'eau-forte, la chromolithographie et l'héliogravure. T. II. Livraisons 9 à 15 (Fin). Petit in-f°, 147 p. et 80 pl. gravées et en couleur. Paris, imprim. Alcan-Lévy.

La Céramique enseignée par la reproduction et la vue de ses différents produits. Terres cuites antiques, poteries, grès, faïences et porcelaines anciennes, françaises et étrangères; par Ris-Paquot. In-8°, 358 p. avec 46 pl., 106 sujets en couleur et 353 vignettes et monogrammes. Paris, libr. Laurens. 30 francs.

Dictionnaire de l'Ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours; par Henry Havard. Tome II. In-4°. Paris, Quantin.

Les Faïenceries rochelaises; par Georges Musset. Ouvrage orné de 20 planches imprimées en couleur. In-4°, 204 p. La Rochelle, imp. Siret.

Horn und Patzelt. Zierschnitte. Vorlagen zum Verzieren von Gold-und-Farbschnitten durch Ciseliren, Bemalen und Bedrucken. In-4°. Griesbach.

Histoire de la céramique grecque; par Olivier Rayet, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale, et Maxime Collignon, chargé du cours d'archéologie à la faculté des lettres de Paris. In-4°, XVIII-424 p. avec 145 grav. et 16 pl. hors texte. Paris, imprimerie Dumoulin et Cie; lib. Decaux.

Histoire du point d'Alençon depuis son origine jusqu'à nos jours; par Mme G. Despierres. Ouvrage orné de 8 pl. hors texte et de 7 vignettes. In-8°. Paris, lib. Laurens, 15 francs.

Le Jubé et les Tapisseries de l'église Sainte-Croix de Bernay; par V. E. Veuclin. In-12. Bernay, imp. Veuclin.

Mustergültige Möbel d. XV-XVIII. Jahrhunderts aus Kunstsammlungen, Schlössern und Privat-häusern. Von L. Caspar. In Lichtdr. ausgeführt von J. Nöbring. In-fol. Frankfurt A/M, Keller.

La Mosaïque de la cathédrale de Lescar (Basses-Pyrénées); par Hilarion Barthety de Pau. In-8°, 26 pages avec fig. Pau, lib. Ribaut.
Extrait du *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau.*

Les Meubles d'art du Mobilier national. Choix des plus belles pièces conservées au Garde-Meuble et dans les palais nationaux de l'Élysée, du Louvre, de Versailles, de Trianon, de Fontainebleau, de

Compiègne et de Pau, reproduites par les procédés de l'héliogravure en taille-douce de P. Dujardin, publiées avec texte par E, Williamson, administrateur du Mobilier national. 2 vol. In-f°. T. I, 102 p. et 47 planches ; t. II, 110 p. et 53 planches. Paris, libr. Baudry et Cie.

Note sur les tapisseries de Boussac (Creuse); par M. G. Callier, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, 24 p. avec fig. Guéret, imp Amiault.

Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Herausg. von C. Schäfer und A. Rossteurcher. In-f°. Berlin, Wasmuth.

L'Œuvre de Gutenberg : l'Imprimerie, l'Illustration ; par Henri Bouchot. In-8°, 240 pages avec gravures. Paris, lib. Lecène et Oudin.

Ornamentale Fragmente für das Kunstgewerbe ; von Kramer und W. Behrens. In-4°. Kassel. Fischer.

Les Ouvrages de main. Le Crochet ; la Frivolité ; le Travail au métier ; la Broderie orientale au point de croix ; par Mme Louise d'Alq. *Nouvelle édition,* illustrée de 370 gravures. Grand in-16. Aux bureaux des Causeries familières, 4, rue Lord-Byron.

Les Reliures d'art à la Bibliothèque nationale ; par Henri Bouchot, du cabinet des estampes. Quatre-vingts planches reproduites d'après les originaux par Aron frères. Grand in-8°, XXIII-51 p. Paris, imp. Dumoulin et Cie ; libr. Rouveyre.

Du rôle économique des joyaux dans la politique et la vie privée pendant la seconde partie du XVIe siècle ; par M. Germain Bapst. Petit in-8°, 57 p. Orléans, impr. Girardot ; Paris, lib. Picard.

Extrait du Compte rendu des séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques (Institut de France).

Talhoffers Fechtbuch aus dem Jahre 1467. Herausgegeben ; von Gustav Hergsell. Mit 268 Tafeln in Lichtdruck. In-4°. Prag, J. G. Calve.

Tätowiren narbenzeichnen und Körperbemalen ; von Wilhelm Joest. In-fol. Berlin, Asher.

Die Tapezierkunst. In-fol. Berlin, Wasmuth.

Le Vase priapique en verre du Musée de Besançon, dessiné par Alfred Vaissier, conservateur-adjoint du Musée des antiquités de Besançon. Décrit par Auguste Castan, correspondant de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres). In-8°. Besançon. imp. Dodivers et Cie.

Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, séance du 15 décembre 1886.

Les Verreries du comté de Bitche, essai historique (XVe-XVIIIe siècles) ; par Ad. Marcus. Accompagné de nombreuses pièces justificatives, avec 12 dessins ou plans topographiques et une carte générale. In-8°, XXI-366 p. Nancy, impr. Berger-Levrault et Ce.

XI. — BIOGRAPHIES.

Notice sur Philibert Bellemain, lue dans la séance du 4 février 1882 de la Société académique d'architecture de Lyon ; par A. Louvie. In-8°, 8 pages. Lyon, imprimerie Mougin-Rusand.

Les Trois Carrache, suivi d'une notice sur Memlinck et Aldovrant ; par Mme A. Grandsard. 2e *édition.* In-12, 141 p. avec portrait. Paris. Lefort.

Daniel Chodowiecki der Peintre-Graveur ; von Ferdinand Meyer. Mit 18 Illustrationen und dem Portrait der Kunstlers. In-8°. Berlin, Mückenberger.

Œuvre complet d'Eugène Delacroix (peintures, dessins, gravures, lithographies), catalogué et reproduit par Alfred Robaut. Commenté par Ernest Chesneau. Ouvrage publié avec la collaboration de Fernand Calmettes. In-4°, LXIV-538 p. Paris, imprimerie Motteroz ; libr. Charavay frères.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Paolo Trombetta, Donatello. Illustrato da XXV tavole in fototipia. In-4°. Roma, Loescher.

Donatello und seine Werke ; von H, Villari. In-4°. Iena, G. Fischer.

Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres au château de Fontainebleau ; par Th. Lhuillier. In-8°, Paris, imprimerie Plon, Nourrit et Ce.

Notice biographique de Jean-Charles Geslin, architecte, peintre et archéologue, ancien inspecteur du Musée du Louvre au département des antiques ; par Emile Clairin. Paris, imp. et lib. Chaix.

Les Artistes célèbres : Gavarni ; par Eugène Forgues. Ouvrage accompagné de 33 grav. In-4°, 71 p. Paris, lib. Rouam.

Les Grands Artistes du XVIIIe siècle : peintres, sculpteurs, musiciens ; par C. de Beaulieu In-8°, Paris, libr. Bloud et Barral.

Der Historienmaler Hieronymus Hess von Basel. Geschichte seines Lebens und Verzeichiss seiner Werke, von Z. J. Im Hof. In-4°. Basel, Detloff.

Jozef Israëls. L'homme et l'artiste. Eaux-fortes par Wm. Steelink. Texte par Fr. Netscher. Traduction de Ph. Zilcken. In-fol. Amsterdam, Schalekamp.

Jean-Etienne Lasne, maître graveur en taille-douce, illumineur de la ville de Bordeaux au XVIIe siècle ; par Charles Marionneau. In 8°. Paris, Nourrit.

Le sculpteur français Pierre-Etienne Monnot, citoyen de Besançon, auteur du *Marmorbad* de Cassel. Notice sur sa vie et ses ouvrages ; par Auguste Castan. In-8°. Besançon, P. Morel ; Cassel, G. Klaunig.

J. F. Millet ; par Charles Yriarte, inspecteur des beaux-arts. Ouvrage accompagné du portrait de Millet et de 24 gravures et fac-similés d'après ses tableaux et dessins. Petit in-4°, 60 p. Paris, impr. Ménard et Augry; libr. Rouam.
Bibliothèque d'art moderne.

Musée de portraits d'artistes : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, artistes dramatiques, amateurs, etc., nés en France ou y ayant vécu. État de 3,000 portraits peints, dessinés ou sculptés, avec l'indication des collections publiques ou privées qui les renferment; par M. Henry Jouin. Ouvrage orné d'un portrait inédit de Mme Vigée-Lebrun. In-8°, xx-245 pages. Paris, librairie Laurens.
Papier de Hollande. Titre rouge et noir.

Age (l') du romantisme (2e livraison) : Célestin Nanteuil, graveur et peintre; par Philippe Burty. In-4°, 12 p. avec. grav. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Monnier et Cie.

Age (l') du romantisme (4e livraison) : Camille Rogier, vignettiste; par Ph. Burty. In-4°, 12 p. avec grav. et fac-similé d'autographe. Paris, lib. Monnier et Cie.

Les peintres de Lyon du xive au xviiie siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°. iv-245 p. Paris, imprim. et libr. Plon, Nourrit.

Marc-Antoine Raimondi, étude historique et critique, suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître; par le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Ouvrage accompagné de nombreuses illustrations. In-4°, 324 p. Paris, imprimerie Ménard et Cie ; librairie de l'Art. 40 francs.

Recent French art, or selections from the portfolios of Meissonier, Sautai, Leloir, and others; with biographical text compiled by Warren F. Kellogg. In-fol. Boston, Estes and Lauriat.

Notice sur Félix Trutat, peintre, élève de l'Ecole des beaux-arts de Dijon (1824-1848); par Henri Chabeuf, de l'Académie de Dijon et de la commission des antiquaires de la Côte-d'Or. Petit in-8°, 80 p. et planches. Dijon, impr. Darantière.

Watteau (A.). Gemälde und Zeichnungen gestochenen Werke in Lichtdr. hergestellt; von A. Frisch. In-fol. Berlin, Mitscher und Röstell.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Artiste (l'), journal hebdomadaire artistique, critique, littéraire paraissant le dimanche. 1re année. N° 1. Petit in-f° à 4 col., 4 p. Marseille, impr. Chataignier, 27, rue des Minimes.

Annales (les) artistiques, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. 1re année. N° 1. In-8° à 2 col. Paris, 9, boulevard Denain.

The archaeological Review. A journal of historic and prehistoric antiquities. In-8°. London, David Nutt.

Atti del collegio dei professori della reale accademia di belle arti di Firenze. In-8°. Firenze, Le Monnier.

Architecture (l'), publication hebdomadaire. 1re année. In-4° à 2 col., 12 p. avec plans et croquis. Paris, imprim. Motteroz, 13, rue Bonaparte. Abonnement annuel : Paris, 18 francs.

Der Colorist. Genossenschaftliches Fachblatt für Zimmer und decorationsmaler, Anstreicher, Vergolder, etc. Red. C. Schöwel. In-4°. Wien.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Red. R. Graul. In-8°. Wien, Gesellschaft für vervielfält. Kunst.

Gazette (la) illustrée, journal hebdomadaire. N° 1. (19 novembre 1887.) Grand in-4° à 3 col., 8 p. Paris, impr. Paul Dupont, 32, rue Le Peletier. Paris et départements.

Gedenkblätter zur Feier d. einhundertjähr. bestandes der Zürcherischen Künstlergesellschaft. In-4°. Zürich, Ebell.

Kunstwart. Rundschau über alle gebiete des Schönen. Herausgegeben von F. Avenarius. In-4°. Leipzig und Berlin.

Lyon-Noël, publication exceptionnelle illustrée éditée avec le concours artistique de MM. Barriot, Bauer, Drevet, Granieri, Seignol, etc., etc. Grand in-4° à 3 col., 16 p. Lyon, imp. Waltener et Cie.

Partenope, periodico settimanale. Anno I, Dirrettore prof. Michele d'Andrea. In-4°. Napoli, Filinto Cosmi.

Vie (la) artistique, courrier hebdomadaire des ateliers et des expositions. N° 1. In-8° à 2 col., 16 p. avec grav. Paris, 42, rue de Chabrol.

Paulin Teste.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1888

TRENTIÈME ANNÉE. — TOME TRENTE-SEPTIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

